Wagner Opern

Schlesingersche Musik-Bibliothek

Meisterführer No 7

Wagner

Opern

SMB

Schlesinger'sche Musik-Bibliothek

Meisterführer

Einführungen in das Schaffen einzelner Tonmeister

1. Beethoven, 9 Sinfonien (Pochhammer)
2. Wagner, Der Ring des Nibelungen (Vademecum von Smolian)
3. Brahms, Sinfonien und Serenaden
4. Bruckner, 9 Sinfonien
5. Wagner, Der Ring des Nibelungen (Pochhammer)
6. Strauss, Sinfonien und Tondichtungen
7. Schumann, Sinfonien
8. Liszt, Sinfonische Dichtungen
9. Strauss, Opern
10. Mahler, Sinfonien
11. Wagner, Opern
12. Beethoven, Streichquartette
13. Wagner, Musikdramen
14. Tschaikowsky, Orchesterwerke
15. Mozart, Opern

Jeder Band geschmackvoll und dauerhaft eingebunden
M. 2.40

Meisterführer Nr. 7

Richard Wagners
Opern

Erläutert
von

Arthur Smolian, Ferdinand Pfohl,
Hans Merian

Berlin
Schlesingersche Buch- und Musikhandlung
(Rob. Lienau)
Wien. C. Haslinger qdm. Tobias

Inhalt.

Plattendruck von
E. Haberland in Leipzig-R.

Vorwort

Richard Wagners Bühnenschaffen in geschlossener Form zu umspannen ist die Aufgabe dieser Meisterführer (Nr. 7 und 11). Da sich, selbst bei Ausschaltung der in sich geschlossenen Tetralogie, eine Teilung als notwendig erwies, so lag es nahe, die Gruppe „Rienzi", „Der fliegende Holländer", „Tannhäuser", „Lohengrin" zusammenzufassen und der Gruppe „Tristan und Isolde", „Die Meistersinger von Nürnberg", „Parsifal" gegenüberzustellen. Natürlich soll damit keine Scheidung ausgedrückt sein; die Dramen entwickeln sich in logischer Folge und Weiterführung. Und doch gibt der „Lohengrin" gleichsam den Abschluß der ersten Epoche, der Zeit des Kampfes um das Werk, des Kampfes um die Persönlichkeit. Der Kampf galt, wie Wagner sich ausdrückt, dem großen Irrtum, daß „die Musik zum Zweck, das Drama aber zum Mittel" gemacht war. Und Wagner betrachtete es als seine Lebensaufgabe, zu beweisen, daß „aus dem Zusammenwirken der Musik mit der dramatischen Dichtkunst dem Drama eine noch nie zuvor geahnte Bedeutung zuteil werden könne". Mit andern Worten: aus der Oper das Musikdrama zu entwickeln, das war Wagners Sendnng.

Wie sich diese Sendung erfüllt, das erkennen wir eben in der fortschreitenden Entwicklung von Werk zu Werk. War „Rienzi" noch die echte große Oper alten Stils, mit allem äußeren Pomp und allen Effektmitteln der Bühne gepanzert, so machte sich im „Fliegenden Holländer" schon eine gewisse Nachdenklichkeit fühlbar. Bereits war bei dem Autor das Vertrauen in die Sieghaftigkeit der Großen Oper erschüttert. Aber welches war der Weg zu neuen Zielen? — Im „Fliegenden Holländer" wird aus der phantastischen Erzählung heraus ein Versuch ge-

macht, die vorhandenen Opernmittel zur stärkeren Bühnenbewegung zu konzentrieren; im „Tannhäuser" hält die Geschichte die schirmende Hand über die Szene. In beiden Werkrn, „Holländer" und „Tannhäuser", ist die geschlossene Form noch herrschend, aber die Einzelteile sind ineinander übergeführt und durch enge Verbindung zu einem großen Ganzen gruppiert. Im „Lohengrin" wird dann schon szenenweise die geschlossene Form verlassen, und die Oper bereits andeutend auf den Stil der Tondramas gestellt. Im „Lohengrin" — 1850 unter Liszt in Weimar zum erstenmal aufgeführt — wächst Wagner über die selbstgesteckten Ziele der Jugend hinaus, die Reife des Mannes drängt ihn in die Bahnen des Bühnenreformators.

Die eigentliche Neugeburt der Oper datiert vom „Tristan", der 1859 beendet ist, aber erst 1865 unter Hans von Bülow zum erstenmal in München in Szene geht. Es folgen 1866 dle „Meistersinger von Nürnberg". In diesen beiden Werken war der neue Stil festgelegt, der nun in dem „Ring des Nibelungen" — 1869 Erstaufführung des „Rheingold" — seine Erfüllung fand. Erst die Begründung des Festspielhauses in Bayreuth konnte die ungekürzte Gesamtaufführung der Tetralogie 1876 ermöglichen. Ihr schließt sich 1882 das letzte krönende Werk „Parsifal" an, das den gewaltigen, mit „Tristan" begonnenen Kreis zur Abrundung bringt.

In diesem Sinne möge man an die hier über die zwei Bände der Meisterführer verteilten Dramengruppen „Rienzi", „Holländer", „Tannhäuser", „Lohengrin" und „Tristan", „Meistersinger", Parsifal" herantreten.

W. K.

Rienzi

Erläuterung von Arthur Smolian.

Richard Wagners früheste dramatisch-musikalische Versuche.

Aus allen autobiographischen und biographischen Mitteilungen über die Jugendzeit Richard Wagners treten als bedeutsamste Anzeichen für eigenartige künstlerische Doppelbestimmung des Knaben Drang nach dichterischer Betätigung und sein tiefes Ergriffensein von der Musik hervor. Im Alter von elf Jahren schreibt Wagner vor allen seinen Klassenkameraden das beste Gedicht auf den Tod eines Mitschülers, das denn auch gedruckt wird, und dieser erste Erfolg bestärkt den Knaben in dem Verlangen, ein Dichter zu werden. Er übersetzt die ersten zwölf Bücher der Odyssee und entwirft Trauerspiele nach den Vorbildern der griechischen Tragiker und Shakespeares, wobei denn die jugendliche Phantasie fessellos ins Ungeheuerliche ausschweift und in entsetzlichen Massenmorden schwelgt. In einem großen Trauerspiele jener Tage läßt Wagner nicht weniger als 42 Personen nach und nach hinsterben, und sieht sich also schließlich genötigt, die Handlung von den Geistern der Umgebrachten zu Ende führen zu lassen. Musik, das heißt Klavierspiel, trieb er zunächst nur ganz nebenbei, und einzig Webers Freischützmelodien und einiges aus der Zauberflöte hatten ihn die Tonkunst lieben gelehrt. Bald aber sollte Beethoven Gewalt über die Seele des jungen Trauerspieldichters gewinnen; in einem Leipziger Gewandhauskonzerte hört der Fünfzehnjährige zum erstenmal Beethovensche Musik, und dieses Erlebnis packte ihn mit so erschütternder Gewalt, daß er desselben nach Jahren noch in seiner Novelle „Eine Pilgerfahrt zu Beethoven“ mit den Worten gedenken mußte: „Ich weiß nicht, wozu man mich eigentlich bestimmt hatte, nur ent-

sinne ich mich, daß ich eines Abends eine Beethovensche Symphonie aufführen hörte, daß ich darauf Fieber bekam, krank wurde, und als ich wieder genesen, Musiker geworden war." Die Bekanntschaft mit Beethovens Egmontmusik machte die Begeisterung noch heller auflodern und gab ihr die Richtung zur Bühne hin, und es erschien Wagner nunmehr als unabweisliches Bedürfnis, auch sein großes Trauerspiel mit ähnlicher Musik zu versehen, die schreiben zu können er sich ohne alles Bedenken zutraute. Die Anläufe, die er dazu nimmt, lehren ihn die Notwendigkeit einer gründlichen musikalischen Unterweisung erkennen, und er beginnt, erst allein für sich und dann unter Anleitung eines Lehrers (Gottlieb Müller), sich mit den Grundsätzen der musikalischen Komposition vertraut zu machen, was ihm jedoch erst 1831—1832 während seiner Universitätszeit in Leipzig auf Grund ernsthafter Studien bei Theodor Weinlig, dem damaligen Kantor der Thomasschule, gelingt. Von mehreren Ouvertüren, einer Symphonie, Gesängen und Klavierstücken, die Wagner während dieser Zeit komponierte und die zum Teil auch aufgeführt und gedruckt wurden, kann hier nicht die Rede sein, wohl aber ist aus dem Jahre 1832 Wagners allerdings nicht zur vollständigen Ausführung gelangter erster Opernversuch anzuführen.

Während eines Besuches in Prag dichtete sich Wagner einen dreiaktigen Operntext: „Die Hochzeit", von dem er in seiner 1842 geschriebenen autobiographischen Skizze sagt: „Ich weiß nicht mehr, woher mir der mittelalterliche Stoff gekommen war; ein wahnsinnig Liebender ersteigt das Fenster zum Schlafgemach der Braut seines Freundes, worin diese der Ankunft des Bräutigams harrt; die Braut ringt mit dem Rasenden und stürzt ihn in den Hof hinab, wo er zerschmettert seinen Geist aufgibt. Bei der Totenfeier sinkt die Braut mit einem Schrei entseelt über die Leiche hin. Nach Leipzig zurückgekommen, komponierte ich sogleich die erste Nummer dieser Oper, welche ein großes Sextett (nach den aufgefundenen Notenblättern war es ein Septett) enthielt, worüber Weinlig sehr erfreut war. Meiner Schwester gefiel das Buch nicht; ich vernichtete es spurlos." In

den autographisch erhalten gebliebenen 36 Notenseiten der „Hochzeit“ findet man zwischen Männer- und Frauenchorsätzen von ziemlich altfränkischer Fassung Rezitativstellen und ein kurzes Orchesternachspiel, aus denen, gleichsam als erstes Wagnersches Leitmotiv, das charaktervolle Thema:

mehrfach hervorklingt. Im allgemeinen lassen die Kompositionsfragmente zur „Hochzeit“ erkennen, daß die Musik der Oper deutsch-romantischen, annähernd Weberschen Charakter haben sollte; der Dichter Wagner verwarf das Buch, und der Musiker Wagner mußte verstummen.

Im Jahre 1833 aber, da Wagner auf Veranlassung seines in Würzburg als Sänger und Regisseur tätigen Bruders Albert am dortigen Stadttheater als Chordirigent angestellt worden war, spornte der intimere Verkehr mit den Opernwerken Beethovens, Webers und Marschners den jugendlichen Künstler so mächtig zur Nacheiferung an, daß er sich nach Gozzis dramatischem Märchen „La donna serpente“ eiligst einen Operntext dichtete, um an diesem seine deutsch-musikalische Ausdrucksfähigkeit erproben zu können. Wagner selbst schreibt darüber: „Es reizte mich an dem Gozzischen Märchen nicht bloß die aufgefundene Fähigkeit zu einem Operntexte, sondern der Stoff selbst sprach mich lebhaft an. Eine Fee, die für den Besitz eines geliebten Mannes der Unsterblichkeit entsagt, kann die Sterblichkeit nur durch die Erfüllung harter Bedingungen gewinnen, deren Nichtlösung von seiten ihres irdischen Geliebten sie mit dem härtesten Lose bedroht; der Geliebte unterliegt der Prüfung, die darin besteht, daß er die Fee, möge sie sich ihm (in gezwungener Verstellung) auch noch so bös und grausam zeigen, nicht ungläubig verstieße. Im Gozzischen Märchen wird die Fee nun in eine Schlange verwandelt; der reuige Geliebte entzaubert sie dadurch, daß er die Schlange küßt: so gewinnt er sie zum Weibe. Ich änderte diesen Schluß dahin, daß die in einen Stein ver-

wandelte Fee durch des Geliebten sehnsüchtigen Gesang entzaubert, und dieser Geliebte dafür vom Feenkönig — nicht mit der Geliebten in sein Land entlassen — sondern mit ihr in die unsterbliche Wonne der Feenwelt selbst aufgenommen wird." In dieser vertieften Abänderung des Schlusses und an der wirksamen Ausgestaltung einzelner Szenen wird bereits mancherlei bühnendichterisches Geschick ersichtlich, während der Schwerpunkt der Oper „Die Feen" doch wohl in der Musik liegen dürfte, die bei stark melodischem Charakter auch recht ausdrucksvolle Züge aufweist und jedenfalls durch die Herrschaft, mit der der zwanzigjährige Komponist über das Orchester, die Singstimme und die Chormassen gebietet, Achtung abnötigen muß.

Von der Art der Musik zu den „Feen" mögen nachstehend einige Beispiele Zeugnis ablegen. Gleich zu Anfang der Ouvertüre erklingt da eine ganz unverkennbar Wagnerische Figur:

pp

die späterhin aus den „Feen" bewußt oder unbewußt auch in den „Rienzi" (V. Akt. Duett zwischen Rienzi und Irene: „Den letzten Römer laß ich nie") und in die „Faustouvertüre" mit hinübergenommen wurde, hier aber in der Umwandlung:

Allegro con molto fuoco.

p cresc. f

zum ersten Thema der Ouvertüre wird und in dem mehr Weberschen zweiten Thema:

pp

einen wirksamen Gegensatz erhält. Der Stretta, mit der die Ouvertüre schließt, liegt noch ein drittes Thema zugrunde:

in dem man unschwer den Keim zu manchen späteren Melodiebildungen Wagners (Sentas: „Was ist's, das mächtig in mir lebet“, — und Tannhäusers: „Ha, nun erkenne ich sie wieder“) herausfinden kann. In der Oper selbst sind mehrfach und so besonders in einer großen „Szene und Arie“ der Ada:

und in der ergeifenden Jagdszene des leidverstörten Arindal mit ihrem fürchterlichen Aufschrei:

Beethovensche Einflüsse erkenntlich, und der Entzauberungshymnus Arindals:

O ihr, des Bu-sens Hoch-ge-füh - - le, die

hold in Lie - be sich um-fah'n,

klingt verwunderlich genug an das „O gönne mir ein Wort der Liebe“ aus Marschners im gleichen Jahre 1833 herausgekommener Oper „Hans Heiling“ an.

Nach der neuesten Terminologie hätte man da wohl zu sagen, daß Wagner mit seinen „Feen“ Beethoven, Weber und Marschner in sich verarbeitet — oder überwunden habe; bescheidener und richtiger ausgedrückt kommt es aber darauf hinaus, daß der junge Opernkomponist mit dieser Arbeit seinen zuhöchst geschätzten Vorbildern zustrebte und dabei erprobte, wie weit es ihm vergönnt sei, in der Sprache solcher Meister sich selbständig und bedeutsam zu äußern. Ganz im Stile Marschners gehalten ist berechtigterweise eine Einlagearie zum „Vampyr“, die Wagner in Würzburg für seinen Bruder Albert komponierte. „Die Feen“, die Wagner am 1. Januar 1834 vollendet und sogleich an die Oper seiner Vaterstadt Leipzig gesandt hatte, wurden von der dortigen Direktion abgelehnt, „weil die Musik — im strengen Stil der deutschen Oper — die Konkurrenz mit der herrschenden italienischen und französischen nicht aushalte“, und sind zu Lebzeiten des Autors nie — seit 1888 aber, halbwegs als Ausstattungsstück, auf der Münchener Hofbühne mehrfach aufgeführt worden.

Wie im Rienzi der Sohn des Colonna sich von den verschworenen Nobili mit den Worten abwendet: „Ich will denn ein Verräter sein!“, so mag Wagner nach

der „wohlmotivierten" Ablehnung seines gut-deutschen Opernversuches den Entschluß gefaßt haben, eine Oper im „herrschenden italienischen und französischen Stile" der Rossini, Bellini und Auber zu planen; schon im Sommer 1834 gelegentlich eines Erholungsaufenthaltes in Teplitz dichtet er einen zweiaktigen Operntext „Das Liebesverbot", der ganz darauf zugerichtet war, in wälscher Art vertont zu werden. Wagner selbst schreibt darüber: „Ich hatte mich hierzu des Sujets von Shakespeares ‚Maß für Maß' bemächtigt, welches ich, meiner jetzigen Stimmung angemessen, in sehr freier Weise mir zu einem Opernbuche umgestaltete. Die damals spukenden Ideen des ‚jungen Europa', sowie die Lektüre des ‚Ardhingello', geschärft durch meine sonderbare Stimmung, in welche ich gegen die deutsche Opermusik geraten war, gaben mir den Grundton für meine Auffassung, welche besonders gegen die puritanische Heuchelei gerichtet war und somit zur kühnen Verherrlichung der freien Sinnlichkeit führte. Das ernste Shakespearesche Sujet gab ich mir Mühe, durchaus nur in diesem Sinne zu verstehen; ich sah nur den finstern, sittenstrengen Stadthalter selbst von furchtbar leidenschaftlicher Liebe zu der schönen Novize entbrennend, welche, indem sie ihn um Begnadigung ihres wegen eines Liebesvergehens zum Tode verurteilten Bruders anfleht, durch Mitteilung der schönen Wärme ihres menschlichen Gefühls in dem starren Puritaner die verderblichste Glut entzündet. Daß diese mächtigen Motive im Shakespeareschen Stücke nur so reich entwickelt sind, um desto gewichtiger endlich auf der Wagschale der Gerechtigkeit gewogen zu werden, taugte mir durchaus nicht zu beachten; es lag mir nur daran, das Sündhafte der Heuchelei und das Unnatürliche der grausamen Sittenrichterei aufzudecken. Somit ließ ich das ‚Maß für Maß' gänzlich fallen und den Heuchler durch die sich rächende Liebe allein zur Strafe ziehen. Aus dem fabelhaften Wien verlegte ich das Sujet nach der Hauptstadt des glühenden Siziliens, in welcher ein deutscher Stadthalter, über die ihm unbegreiflich freien Sitten der Bevölkerung empört, zu dem Versuch der Durchführung einer puritanischen Reform schreitet, in welchem er kläglich erliegt."

Man ersieht auch hier wieder, wie genau eigentlich der Dichter Wagner schon wußte, wo er mit seinem „Liebesverbote" hinauswollte, erfährt aber aus dem anschließenden Satze: „Vermutlich half die ‚Stumme von Portici' einigermaßen hierbei; auch Erinnerungen an die ‚Sizilianische Vesper' mögen mitgewirkt haben: wenn ich bedenke, daß endlich auch selbst der sanfte Sizilianer Bellini unter den Faktoren dieser Komposition mitzählt, so muß ich allerdings über das sonderbare Quid-pro-quo lächeln, zu welchem sich hier die eigentümlichsten Mißverständnisse gestalteten" — auch, daß es dem Komponisten Wagner damals noch kaum in den Sinn gekommen war, eigene Wege zu suchen. Die nachstehenden Beispiele aus den zwei bislang einzig veröffentlichten Musiknummern des „Liebesverbots", aus dem Karnevalsliede für Tenor und Chor

Tenor: Dem steckt das Mes - ser in die

cresc.

Brust! Tra - la la la

f cresc.

f

la la her - bei, her - bei ihr Leu - te all!

und aus dem Gesange der Isabella im Finale des ersten Aktes:

Du schmä = hest je = ne an = d're Lie = be, die

Gott ge = senkt in un = sre Brust?

erweisen genugsam, daß Wagner bei der Komposition seiner zweiten Oper vollständig den damals herrschenden französisch-italienischen Einflüssen unterstand. Wem fiele beim Refrain des Karnevalliedes nicht der Marktchor aus der „Stummen“ — und wem bei Isabellas Gesange nicht der Duktus Bellinischer Kavatinen ein?

In Magdeburg, woselbst Wagner ab Herbst 1834 als Musikdirektor am Stadttheater amtierte, wurde die Partitur zum „Liebesverbot“ im Winter 1835—1836 vollendet, und im Frühjahr 1836 gelangte die Oper, in übereilter Weise vorbereitet und auf polizeiliche Verordnung in „Die Novize von Palermo“ umgetauft, am Magdeburger Theater einmal zur Aufführung. Leipzig und Berlin lehnten die erbetene Einstudierung des Werkes „wegen des zu frivolen Inhaltes“ ab, und Wagner, dem der wälsche Kram alsbald selbst nicht mehr recht behagen mochte, behielt die Partitur fürderhin sorgsam unter Verschluß, bis er sie im Jahre 1866 mit den entschuldigenden Worten:

> „Ich irrte einst und möcht' es nun verbüßen:
> Wie mach' ich mich der Jugendsünde frei?
> Ihr Werk leg' ich demütig dir zu Füßen,
> Daß deine Gnade ihm Erlöser sei.“

seinem königlichen Freunde, Ludwig II. von Bayern, übergab.

Außer der Oper „Das Liebesverbot" hat Wagner in Magdeburg noch die Musik zu einer Neujahrskantate des Regisseurs Schmale, eine Ouvertüre und die ersten beiden Sätze einer unvollendet gebliebenen E dur-Symphonie komponiert.

Die Saison 1836—37 führte Wagner nach Königsberg i. Pr., und hier dichtete er nach einem Romane von Heinrich König ein Opernbuch „Die hohe Braut", mit dem er sich vergebens nach Paris an Scribe wandte und das er späterhin dem Prager Kapellmeister Kittl überließ, der seine nach Wagners Buch geschriebene Oper „Die Franzosen vor Nizza" nannte. Aber auch als Komponist war Wagner in Königsberg nicht ganz untätig; er schrieb dortselbst zwei Ouvertüren „Polonia" und „Rule Britannia" und entwarf eine Schauspielmusik, deren erhalten gebliebene Skizze unter anderem einen Opferchor mit der auf Lohengrins Frageverbot vorausweisenden Melodie:

Für die Op - fer, die wir brin - gen, 2c.

Für die Op - fer, die wir brin - gen, steht mit

gewahren läßt.

Neben der deutsch-romantischen Oper (Beethoven—Weber—Marschner) und der italienisch-französischen Oper (Rossini—Bellini—Auber) war aber zu Anfang der dreißiger Jahre noch ein drittes Operngenre: die durch Aubers „Stumme von Portici" und Rossinis „Wilhelm Tell" begründete sogenannte „große Oper" (Spontini—Meyerbeer—Halévy) zu höchstem Ansehen gelangt, und Richard Wagner, den seine bisherigen Versuche in deutsch-romantischer und in italienisch-französischer Art zu größerer Freiheit und Reife, sowie zu beträchtlicher Herrschaft über die musikalischen Ausdrucksmittel gefördert hatten, spürte den Drang, sich nun auch noch mit der neuen, ungemein sinnfälligen Art der großen Oper auseinanderzusetzen. Während eines kurzen Dresdener Ferienaufenthaltes im

Sommer 1837 lernte er Bulwers historischen Roman „Rienzi, der letzte der Tribunen“ kennen, und der Dichter und der Musiker in ihm frohlockten ob diesem glücklichen Funde.

„Nach meiner künstlerischen Stimmung stand ich hierbei immer noch auf dem mehr oder weniger rein musikalischen, besser noch: opernhaften Standpunkte; dieser Rienzi mit seinem großen Gedanken im Kopfe und im Herzen, unter einer Umgebung der Roheit und Gemeinheit, machte mir zwar alle Nerven von sympathetischer Liebesregung erzittern; dennoch entsprang mein Plan zu einem Kunstwerke erst aus dem Innewerden eines rein lyrischen Elementes in der Atmosphäre des Helden. Die Friedensboten, der kirchliche Auferstehungsruf, die Schlachthymnen, — das war es, was mich zu einer Oper ‚Rienzi‘ bestimmte.“

Mit der festen Absicht, einen „Rienzi“ zu schaffen, ging Wagner im August 1837 ins Engagement nach Riga, und wir werden im Folgenden uns darüber Klarheit gewinnen müssen, wie der Dichter Wagner sich seinen Stoff formte und belebte, der Komponist Wagner aber alle Mittel aufbot, um es den gefeierten Tagesgrößen der großen Oper gleichzutun, — beide aber das Werk so anspruchsvoll anlegten, daß es unmöglich sein sollte, es auf kleinen Bühnen aufzuführen und den vielen Unzulänglichkeiten eines nur über geringe Mittel verfügenden Theaterbetriebes preiszugeben.

Wie Wagners „Rienzi“ entstand.

Im Sommer 1837 hatte Wagner durch Heinrich Dorns Vermittlung ein Engagement als Musikdirektor an das von Carl von Holtei geleitete Theater in Riga erhalten und war Mitte August in der alten Dünastadt eingetroffen. Hier bot sich ihm ein ziemlich weites Feld zu künstlerischer Betätigung, und neben dem Einstudieren und Vorführen von Opern, wobei er mit Vorliebe Mozart und — Bellini berücksichtigte und zu seinen Benefizvorstellungen „Norma“ und „Robert der Teufel“ herausbrachte, hatte Wagner vielfach Gelegenheit, Konzerte

zu leiten und dabei denn auch manches Selbstgeschaffene auf Klang und Wirkung hin prüfen zu können. Vornehmlich aber pflegte er in den Konzerten Beethoven, dessen fünfte Symphonie er zum Kernpunkte seines Benefizkonzertes machte. Für das Theater schrieb er Einlagen und eine Volkshymne zum Tage der Thronbesteigung des Kaisers Nikolaus, dichtete sich aber zugleich, angeregt durch die Opern Boieldieus und Adams, den Text zu einer komischen Oper „Die glückliche Bärenfamilie", deren Komposition er im Frühjahr 1838 begann, Ende Juli desselben Jahres aber bereits aufgab, weil der Rienzistoff sich seiner Schaffenslust mit zwingender Gewalt bemächtigt hatte.

Nach Bulwers Roman, den er einer Rigaschen Leihbibliothek entnahm (ohne das Exemplar bei seiner Abreise von Riga zurückzuerstatten, wodurch denn der alte Bibliothekar, der mir noch in den siebziger Jahren von diesem „Frevel" berichtete, zum Anti-Wagnerianer geworden war), dichtete Wagner sich in wenigen Wochen seinen „Rienzi", wobei ihm, nach seiner eigenen Aussage, „im wesentlichen noch nichts anderes einfiel, als ein wirkungsvolles Opernbuch zu schreiben". „Die ‚große Oper' mit all ihrer szenischen und musikalischen Pracht, ihrer effektreichen, musikalisch-massenhaften Leidenschaftlichkeit stand vor mir — und überall da, wo mich nicht bereits der Stoff zur Erfindung bestimmte, bestimmte mich der italienisch-französische Melismus, wie er mich zumal aus den Opern Spontinis angesprochen hatte." — Zum Glück wurde der Dichter Wagner durch den ihn mächtig ergreifenden Stoff in ganz hervorragender Weise zum „Erfinden" angeregt, und wenn man einerseits nicht verhehlen kann, daß im Rienzibuche vielfach eine „auffällige Vernachlässigung der Diktion und des Verses" und ein Zusammendrängen stark opernhafter Absichten zutage treten, so muß man andererseits die Größe und Sicherheit der dichterisch-dramatischen Gestaltungskraft bewundern, vermöge deren es Wagner gelingen konnte, aus dem breiten, an Schilderung und Geschehnissen überreichen Romane des englischen Dichters ein „musikalisches Theaterstück" herauszulösen, das mit seiner wahrhaft bedeutenden Fassung des Hauptcharakters und mit der

Klarheit der stets zum Helden in Bezug gesetzten, ereignisreichen Handlung allen Erfordernissen eines hochgestimmten Dramas entspricht.

Sehr treffend bemerkt zum Rienzi der geistvolle Wagner-Apologet Houston Stewart Chamberlain: „Bulwer konnte im Roman nicht anders, als uns in Rienzi, außer dem Helden, der auf Gott vertraut, den praktischen Politiker zu zeigen, den Förderer der Industrie, den abergläubischen Katholiken, den Liebhaber einer reichen Dame usw.; er hat seine Aufgabe vorzüglich gelöst. Wagner dagegen zeigt uns nur die wesentlichsten Züge: die unbedingte, glaubensfrohe Ergebung in Gottes Willen, die begeisternde, aufopfernde Liebe für das Vaterland, die Großmut gegen den Feind, die Strenge gegen sich und die Seinen — — — Aber auch dort, wo Rienzis Individualität in Widerspruch sich offenbart: die Prachtliebe und zugleich die Einfalt, der Hochmut gepaart mit Demut usw., weiht uns Wagner durch wenige Züge leicht in diese Geheimnisse des innersten Wesens ein. Wer sollte nicht fühlen, daß wir den Menschen Rienzi besser kennen und einen weit tieferen Blick in seine Seele getan haben durch Wagners Drama, als nach der ganzen ausführlichen Schilderung und nach allen Intriguen des Romans? — Wir haben hier den eigentümlichen Fall, daß in einer absichtlich operntextmäßig ausgeführten, ziemlich achtlos versifizierten Dichtung dennoch eine großartige Tragödie zur Gestaltung gelangt."

Während des Winters 1838—39 beginnt Wagner mit der Komposition seiner großen tragischen Oper, und bereits am 1. Februar 1839 schreibt er die letzten Noten des umfangreichen ersten Aktes. Seine Blicke richten sich nach Paris, der weltgebietenden Ruhmesstätte der „großen Oper"; er geht August Lewald, den Herausgeber der Zeitschrift „Europa", um seine Fürsprache in Paris und besonders bei Scribe an und hofft so zuversichtlich auf eine Pariser Uraufführung seines Rienzi, daß er im April schon eine Uebersetzung der Dichtung ins Französische in Angriff nimmt. Mitte Mai beendet er die Komposition des zweiten Aktes, und da er in Riga seinem Nachfolger Heinrich Dorn weichen muß und die ihm einzig noch am Herzen liegende Annahme seiner Oper in Paris

persönlich am wirksamsten betreiben zu können vermeint, entschließt er sich, unmittelbar nach den letzten Opernvorstellungen des Sommers, die nicht in Riga, sondern im nahebei gelegenen Mitau stattfanden, seinen Rigaschen Gläubigern zu entfliehen und dem Eldorado der Opernkomponisten zuzusteuern. Mit seiner Frau Minna und einem „Robber" genannten großen Neufundländer flüchtete Wagner paßlos durch das kurische Land und an den russischen Grenzwachen vorbei nach Pillau, um von dort aus auf einem Segelschiffe nach dreiundeinhalbwöchiger stürmischer Fahrt, bei der ihm in den norwegischen Schären der fliegende Holländer lebendig wurde, London zu erreichen. Nach achttägiger Rast ging es über den Kanal nach Boulogne-sur-mer, wo Wagner die beiden fertigen Akte des Rienzi Meyerbeer vorlegen konnte und vom Schöpfer der „Hugenotten" mit mehreren — fürderhin allerdings ganz wirkungslos gebliebenen Empfehlungsschreiben nach Paris ausgerüstet wurde, und Mitte September langten Wagner, Frau Minna und der treue Robber in Paris an, der glänzenden Seinestadt, die für Wagner zur Stätte bitterster Enttäuschungen und tiefster künstlerischer und materieller Not werden sollte.

Der Opernkomponist findet überall verschlossene Türen, und um nur leben zu können, muß Wagner sich entschließen, Arrangements aus fremden Opern anzufertigen und Artikel für verschiedene Zeitungen zu schreiben, womit es ihm oft genug doch nicht gelang, bängste Sorgen und selbst den Hunger von der Schwelle des Hauses fernzuhalten. Im Februar 1840 nahm er die Komposition des „Rienzi" wieder auf, gründlich bekehrt von allen Hoffnungen auf Paris und darum zunächst die Dresdner Hofbühne für eine Uraufführung des Werkes ins Auge fassend. Meyerbeers persönliche Intervention bei der „Großen Oper" führt dazu, daß Wagner den Auftrag erhält, eine Oper für das von Léon Pillet geleitete Kunstinstitut zu schreiben und zunächst den Entwurf der Opernhandlung einzureichen. Wagner fertigt zu diesem Zweck eine Skizze der späteren Holländerdichtung an, für die er schließlich, nach monatelangem, vergeblichem Harren auf Zustimmung der Direktion, währenddessen sein Vorwurf dem Orchesterdirektor

der Großen Oper, Dietsch, zur Komposition übergeben worden war, in furchtbarster Not mit einer Entschädigung von 500 Frank vorlieb nehmen mußte.

Inzwischen wurde eifrig am „Rienzi" fortkomponiert; am 7. Juli ist der dritte —, am 29. August der vierte — und am 19. September der fünfte Akt beendet worden, Ende Oktober schrieb Wagner die Ouvertüre, und am 19. November lag die Rienzipartitur vollendet da und wurde nun sofort mit Annahmegesuchen an den König Friedrich August II. von Sachsen und an den Intendanten Freiherrn von Lüttichau nach Dresden eingesandt. Im Februar 1841 wendet sich Wagner, da noch immer kein Bescheid eingegangen ist, mit weiteren Bitten um Befürwortung seines Werkes an den die Dresdner Abendzeitung redigierenden Hofrat Winkler, und im März willfahrt Meyerbeer des Komponisten Bitte um eine Empfehlung des „Rienzi" an die Dresdner Intendanz; aber erst am 29. Juni trifft endlich die Nachricht ein, daß „Rienzi" angenommen sei und im Laufe des nächsten Winters aufgeführt werden solle.

Nun überkommt den Künstler ein heißes Verlangen nach Deutschland; er möchte zurück in die sächsische Heimat und persönlich darüber wachen, daß sein „Rienzi" in der Aufführung das werde, was er sich darunter vorgestellt. Aber von neuem heißt es sich gedulden und in Not und Elend ausharren; trotz des begeisterten Interesses, das der vorteffliche Dresdner Chordirektor Fischer, der gefeierte Tenorist Tichatschek und der Wagner aus den Knabenjahren her freundschaftlich gesinnte, tüchtige Musiker und Maler Heine für den „Rienzi" an den Tag legten, hatte man es höheren Ortes für gut befunden, die Aufführung des Werkes um eine ganze Saison hinauszuschieben und damit Wagners peinvolle — für seine künstlerische Entwicklung aber hochbedeutsame — Wartezeit zu verlängern. Inmitten der furchtbaren Lieblosigkeit, mit der ihn die Fremde umgab, tauchten dem Dichter Wagner Erinnern und Erkenntnis davon auf, was „deutsch und echt" sei, und aus der Fülle eigener Leiden gewann er sich das Empfindungsvermögen und die Gestaltungskraft für die jedem menschlichen Drama zugrunde liegende „Innenhandlung". Als ein neue Wege betretender

Selbsteigener dichtet Wagner in zehn sonnenhellen und doch tief leidverdüsterten Maientagen seinen „Fliegenden Holländer", dessen Komposition er Mitte Juli mit Sentas Ballade beginnt und im Entwurf am 13. September beendet, skizziert zugleich eine Hohenstaufen-Operndichtung „Die Sarazenin" und vertieft sich in das Studium der deutschen Volkssagen, wobei die Gestalten des Tannhäuser und des Lohengrin ihn zu sehnsüchtiger Entzückung begeistern.

In derselben Zeit, da in Dresden endlich die Vorproben zum „Rienzi" beginnen, wird die Holländerpartitur von den Theatern zu Leipzig und zu München mit dem Bemerken, „daß die Oper sich nicht für Deutschland eigne", zurückgewiesen, und Wagner, der so seine einzige und letzte Hoffnung auf den „Rienzi" in Dresden gestellt sieht, faßt nun den Entschluß, Paris unter allen Umständen zu verlassen, heimwärts zu ziehen und ganz nur noch in deutschem Sinne zu sagen und zu singen. Am 7. April 1842 reist er von Paris ab, und tiefbedeutsam schließt seine bis zu dieser Rückkehr nach Deutschland reichende „Autobiographische Skizze" mit den verheißungsschweren Worten: „Zum erstenmal sah ich den Rhein, — mit hellen Tränen im Auge schwur ich armer Künstler meinem deutschen Vaterlande ewige Treue."

Da die Rienziproben in Dresden erst Ende Juni beginnen sollten, nahm Wagner zunächst kurzen Sommeraufenthalt in Teplitz, woselbst unter dem Titel „Der Venusberg" der erste Entwurf zur Tannhäuserdichtung entstand, und ließ sich dann erst im schönen Elbflorenz nieder. Endlich — am 20. Oktober (1842) kam es denn mit Tichatschek als Rienzi, der Schröder-Devrient als Adriano und mit Reißiger am Dirigentenpult zur ersten Aufführung des „Rienzi", die nahezu sechs Stunden dauerte, trotz dieser ungewöhnlichen Ausdehnung aber mit jubelndem Enthusiasmus aufgenommen wurde und für den Autor außer dem künstlerischen Erfolge noch die willkommene Honorarzahlung von 300 Talern und die Annahme seines „Fliegenden Holländer" im Gefolge hatte. Wie weiterhin bei keinem anderen Werke Wagners war diesmal auch die Presse, die ja allerdings hier, wo des Wort- und Tondichters schöpferischer Sinn noch

nicht „danach getrachtet hatte, was noch nie sich traf", nur „Stetsgewohntes zu verstehen" hatte, einmütig in Bewunderung und Lobpreisung des großartigen musikalischen Theaterstückes, das man in Dresden übrigens bald auf zwei aufeinanderfolgende Theaterabende verteilte und am ersten Abende die Akte I und II als „Rienzis Größe" — am zweiten aber die Akte III, IV und V als „Rienzis Fall" aufführte.

Von der Stimmung und dem Erfolge der ersten Rienziaufführung möge nachstehende Schilderung Kunde geben, die einem von Ferdinand Heine an den damals in Paris weilenden Maler Ernst Kietz gerichteten Briefe entnommen ist.

„Das Theater war zum Drücken voll, vom ersten Ton der Ouvertüre an herrschte tiefes Schweigen, und der donnernde Applaus am Schluß wälzte uns eine Zentnerlast vom Herzen, so gewiß ich auch des Gelingens im voraus war. Jede Nummer erhielt gleichen Beifall; nach dem ersten Akt wurde W. herausgebrüllt, nach dem zweiten und dritten ditto; der einfach ergreifende Schluß des vierten hinterließ eine feierliche Stille, vor der ich ordentlich erschrak, im fünften wieder neuer Lärm, und endlich ein Strampeln, Klatschen, Hervorrufen Wagners, wie es mir in Wahrheit noch nicht vorgekommen ist. Und denke dir: die Oper wurde erst 3/4 12 Uhr aus, und nirgends hörte ich Klage über Langeweile, und niemand verließ seinen Platz vor Ende der Oper — kurz: die Dresdener waren nicht mehr Dresdener. Ich war wie der alte Ueberall und Nirgend im Foyer, Buffet, Logen, Parkett, um nur die verschiedenen Meinungen zu erspüren, und wußte nicht mehr, ob ich meinen Ohren trauen sollte. Da steckten alte Notenfresser, Kontrapunkthähne die Schädel zusammen und erklärten unverhohlen, daß W. sich mit dieser Oper sofort mit den gediegensten Meistern aller Zeiten in gleiche Linie gestellt habe; dort wieder solche ekliche Italienernarren, wie der dicke Graf Solms und Konsorten, die auf Beethoven, Marschner und dergleichen schimpfen wie die Spatzen, und meinen dennoch: das ginge doch noch über den himmlischen Donizetti usw. Ich hätte vor Freude närrisch werden können! Aber auch, welche Aufführung! Keck

kann man behaupten, daß in diesem Augenblicke keine Bühne der Welt ein solches Ensemble produzieren kann. Tichatschek war ein neuer Mensch, ein wahrer Heros. Trotz seines Raoul, Adolar und aller anderen Glanzpartien hätte ich ihm nie einen solchen dramatischen Aufschwung zugetraut. Man konnte ihn mit Wahrheit inspiriert nennen! Und die Schröder-Devrient, die Wüst und Wächter, Dettmar, und alle, alle! Und Wagner hättest du an jenem Abend sehen sollen. Er war wie ein Schatten, weinte und lachte aus einem Sack, umarmte alles, was ihm vor die Wange kam, und dabei lief ihm immer der kalte Schweiß von der Stirn. Beim ersten Vorruf wollte er durchaus nicht heraus; ich mußte ihm einen ungeheuren Schupp geben, daß er aus der Kulisse flog, aber auch nicht einen Zoll weiter, als die Kraft des Stoßes reichte; dann prallte er ordentlich wieder von dem Gebrüll des Publikums zurück. Zum Glück hat er eine so famose Nase, wie dir hinlänglich bekannt ist, und die liebe Hälfte der Zuschauer konnte sich wenigstens an dem Anblick von deren Spitze erlaben. Sein armes Frauchen wollte erst diesen Abend gar nicht ins Theater: die meine hat sie aber unter ihre großen Fittiche genommen, und sich zu ihr in die Loge gesetzt. Die treue Seele hat sich in Kompagnie mit ihrem Richard so abgeängstigt, daß sie grün und jämmerlich aussieht. Desto besser wird nun aber der Lohn schmecken. Nun aber basta! — Dein Ferd. Heine."

Für die arme Frau Minna wurde dieser Rienzierfolg Glaubenssache, und sie hat sich in des Gatten späteres „Abirren" auf weniger beifall- und einnahmensichere Wege nie hineinfinden können, so daß im Jahre 1858 die beiden sich trennen mußten. Wagner selbst aber ließ sich weder durch den fröhlichen Sieg, den er mit seiner „Großen Oper" errungen und der ihm zu Anfang des Jahres 1843 auch die Anstellung als Königl. Sächs. Hofkapellmeister eintrug, noch auch durch die mehr verwunderte Aufnahme, die wenige Wochen nach der Rienzipremiere der „Fliegende Holländer" fand, am Weiterschreiten auf dem mit letzterem Werke betretenen Pfade in ein künstlerisch höher gelegenes, rein-germanisches Neuland beirren; unbekümmert um Augenblicksbeifall und

Gegenwartslohn, folgte er einem Ideale, das sein Genius ihn von Werk zu Werk immer deutlicher erschauen ließ, und wenn man den Meister so am Scheidewege zwischen „Rienzi" und dem „Fliegenden Holländer" — zwischen äußerem Erfolge und innerer Befriedigung — den Dornenweg des Neuerers, des Revolutionärs und des Uebersichselbsthinausschaffenden einschlagen sieht, möchte man glauben, ihn hier schon die wunderbaren Worte sprechen zu hören, die er sechzehn Jahre später von Paris aus an Mathilde Wesendonk gerichtet hat: „Mit mir wird etwas gewollt, was höher ist als der Wert meiner Persönlichkeit. Dieses Wissen ist mir so eigen, daß ich lächelnd oft kaum mehr frage, ob ich will oder nicht will. Da sorgt der wunderliche Genius, dem ich für diesen Lebensrest diene, und der will, daß ich vollende, was nur ich vollbringen kann."

Wagners Rienzidrama.

Der historische Cola Rienzi, der eigentlich Nicolaus Laurentius Gabrini hieß, Sohn eines römischen Schenkwirtes war und sich an klassischen Studien und den Schilderungen Petrarcas zum fanatischen Schwärmer für die republikanische Freiheit und Größe des alten Rom berauscht hatte, entflammte in schlimmer Zeit, da die Päpste im fernen Avignon residierten, und die sich untereinander befehdenden römischen Adelsgeschlechter allen Gesetzen Hohn sprachen und das Volk nach Willkür vergewaltigten, die Römer zur Vertreibung ihrer Peiniger und zur Wiederaufrichtung einer Republik Rom. Mit Hilfe der Kirche gelang das Befreiungswerk, und am 20. Mai 1347 wurde Rienzi auf dem Kapitol zum Volkstribun der neuerstandenen Republik ausgerufen. Er stellte Ordnung und Gesetz wieder her und berief die Fürsten und Städte Italiens zu einem italienischen Verbrüderungsfeste, das am 2. August in Rom stattfand und bei dem Rienzi der Eitelkeit der Römer mit prunkvollen Aufzügen und Festlichkeiten schmeichelte. Die besiegten Nobili gaben jedoch ihre Sache nicht verloren; im November mußte Rienzi sie nochmals in blutigem

Kampfe niederzwingen, und der durch diesen Kampf herbeigeführte Tod vieler römischer Bürger, der Druck der Steuern, die Rienzi und seine Trabanten erhoben, und die mehr und mehr zutage tretende Hoffahrt und Eitelkeit des Tribunen machten die Liebe des Volkes rasch erkalten. Die von ihm zum Leben begnadigten, aber schwer gedemütigten Adligen, deren einer ihm allerdings einst einen Bruder erschlagen hatte, machten sich neuerdings zu Herren Roms, und Rienzi mußte flüchten. Nach zweijährigem Umherirren in den Abruzzen entkam er an den Hof Karl IV. in Prag, wo man ihn jedoch als gefährlichen Schwärmer in Haft hielt und nach langem Zögern erst an den päpstlichen Hof nach Avignon entließ. In Begleitung eines päpstlichen Legaten kehrte er 1352 in das ganz verwilderte Rom zurück, vertrieb nochmals den Adel, wurde aber dem Volke als Vasall des Papstes und als dessen eifriger Steuereintreiber bald mißliebig, so daß er 1354 aus dem von lärmenden Volkshaufen umzingelten Kapitol flüchten mußte und in der Vermummung als Bettler von einem Diener der Colonna erkannt und grausam niedergestochen wurde.

Bulwer hat seinen Rienziroman treu über den historisch überlieferten Tatsachen auferbaut, dabei aber dem Tribunen ein ihm gleichgesinntes, hochgemutes Weib Nina, eine ängstlich um ihn bangende Schwester Irene, und im Adriano, der hier nicht ein Sohn Colonnas ist, einen weniger enthusiastischen, aber klarblickenderen Partner zugesellt. Der Romandichter zeichnet Rienzi mit aller gefährlichen Gegensätzlichkeit seines Wesens und geht ihm schonungslos beim Zusammenbrechen seiner äußeren und seiner inneren Größe nach, und Bulwers Rienzi kann somit als ein wohlgetroffenes Charakterbild der historischen Persönlichkeit gelten, als die ungemein fesselnde und farbenreiche Schilderung eines mit großen Gaben und großen Schwächen ausgestatteten Freiheit- und Machtschwärmers, der durch erstere siegt und um letzterer willen gesteinigt wird und also nicht eigentlich heroisch und tragisch wirken kann.

Anders der Dichter Wagner, dem das Herz noch von den großen Erregungen der Pariser Juli-Revolution und ihren Leipziger Nachspielen nachzitterte, und dessen Geist

und Seele noch von dem tiefgreifenden Eindrucke der „Stummen von Portici“, die er als „heiß bis zum Brennen und unterhaltend bis zum Hinreißen“ bezeichnet hatte, und vielleicht auch von der Begeisterung für Schillers republikanisches Fiesco-Trauerspiel durchglüht waren. Ihn drängte es, in seinem Rienzi die Idealgestalt eines wahrhaft tragisch wirkenden Volkshelden aufzustellen, eines von leidenschaftlicher Vaterlandsliebe durchflammten Freiheitsschwärmers, der schließlich den Folgen einer übelangebrachten Milde und seinem allzugroßen Vertrauen in dauernde Begeisterungsfähigkeit und Opferbereitschaft der Volksmasse zum Opfer fallen muß. Und da ist es denn geradezu erstaunlich, mit wie sicherem dramatischen Instinkte Wagner schon hier die komplizierte Handlung des Romans zu modeln, auf ihren Kernpunkt zu vereinfachen und in seinem Sinne zu vertiefen und zu veredeln vermocht hat. Seinen Rienzi, den er durchaus als hochgesinnten, unerschrockenen Enthusiasten und von Selbstsucht und Eigendünkel freien Sachwalter einer großen Idee anlegt, rückt er mit fester Hand vollständig in den Mittelpunkt aller Vorgänge, die alle ihre Bedeutung nur durch ihn oder in bezug auf ihn erhalten, die Gestalten der Gattin und der Schwester des Tribunen schmilzt er — mit wohl angeregt durch das rührende Vorbild der Fenella — in die eine sympathisch-edle Erscheinung der ihren Bruder und seine hohe Idee begeistert liebenden Schwester Irene zusammen, — den liebenden Adriano führt er als hochherzigen Jüngling ein und verschärft den Konflikt, indem er ihn zum Sohne des stolzen Colonna macht, — und er stellt in den einander befehdenden, dem Volke gegenüber aber einmütigen tyrannischen Adelsgeschlechtern der Colonna und Orsini, der überall mit Segen oder Fluch eingreifenden Kirche und dem in seinen Hoffnungen und Neigungen so schmählich schwankenden Volke feindliche Mächte gegeneinander, wie sie nur ein geborener Dramatiker erschauen konnte, und wie sie mit solcher Bedeutsamkeit und zu solch sinngemäßer Mitanteilnahme an der Handlung in die „Große Oper“ bislang nie zuvor eingeführt waren. Alle Gestalten des Wagnerschen Rienzidramas — und selbst die in erforderlicher Oekonomie mehr episodisch behandelten

Gestalten der Nobili — sind durchaus lebensvoll gezeichnet, haben Physiognomie und Charakter, und sie alle durchlodert der heiße Kampf um Macht und um Freiheit, in dem schließlich übermenschliche Idealität allzumenschlicher Banalität erliegen muß.

„Freiheit ist befriedigtes, notwendiges Bedürfnis, höchste Freiheit befriedigtes, höchstes Bedürfnis: das höchste menschliche Bedürfnis aber ist die Liebe. Wie aber der Mensch, so wird auch alles von ihm Ausgehende oder Abgeleitete nicht frei, außer durch die Liebe. Erkenntnis durch die Liebe ist Freiheit." Ist es doch, als habe Wagner mit diesen, zehn Jahre nach dem Rienzi in seiner Schrift „Das Kunstwerk der Zukunft" niedergelegten Sätzen die Idee des Rienzidramas fixieren wollen: Rienzis Liebe zu Rom und zu den Römern wollte und konnte aus höchstem Bedürfnis hervor der „Königin der Welt" die Freiheit geben; sein erhabenes Liebeswerk mußte aber an der Lieblosigkeit des Volkes, der Nobili und der Kirche zerschellen, und mit ihm die beiden einzig wahrhaft Liebenden, Rienzi und Irene. Auf der rücksichtslos begeisterten, selbstaufopfernden Liebeshingabe Rienzis an „Roma, seine hohe Braut" beruht jener heroisch gestimmte Enthusiasmus, den Wagner selbst bis zu seinen letzten Tagen an seiner „Großen tragischen Oper" schätzen mußte.

Als das wesentlichere des Wagnerschen Rienziwerkes sei nun zuförderst der Verlauf des Dramas geschildert, durch die im Texte angegebenen Zahlen aber auch hier schon auf die wichtigeren musikalischen Themen der die einzelnen Handlungsvorgänge begleitenden Musik hingewiesen, die der geneigte Leser solcherweise im letzten Abschnitte dieses Führers unter der entsprechenden Nummer leicht auffinden kann.

Akt I. In einer nächtig stillen Straße Roms nahe bei der Laterankirche fröhnen Paolo Orsini und seine Parteigänger ihren verbrecherischen Gelüsten (28), indem sie aus einem Bürgerhause, dem Hause Rienzis, mit Hilfe einer an das Fenster angelegten Leiter ein schönes Mädchen entführen, das sie mit Gewalt in ihren Palazzo schleppen wollen. Ihnen tritt Steffano Colonna,

umringt von seinen Begleitern, entgegen, und rasch fliegen die Degen der feindlichen Nobili aus der Scheide. Aber noch ein drittes Häuflein kampfbereiter Edelleute kommt zur Stelle: Adriano, des alten Colonna Sohn, und seine Genossen, und Adriano, der in dem geraubten Mädchen mit Schrecken Irene, die von ihm geliebte Schwester Cola Rienzis erkannt hat, entreißt diese beiden Orsinis und kämpft tapfer um ihre Freiheit. Das Lärmen des Kampfes lockt eine große Anzahl Volkes herbei, das die Streitenden zu trennen versucht und bereits zu Steinen, Stöcken und Werkzeugen greift, als ruhegebietend der päpstliche Legat Raimondo erscheint. Aber auch dessen Einschreiten bleibt erfolglos; die Nobili verhöhnen ihn und dringen von neuem gegeneinander an. Das Volk, das nun selbst den Legaten in Gefahr sieht, mengt sich entschlossen in den Kampf, und just im rechten Augenblick erscheint Rienzi, begleitet von den ihm befreundeten Bürgern Baroncelli und Cecco del Vecchio, um schweres Blutvergießen zu verhindern. Mit dem Mute der Entrüstung tritt er zwischen die Kämpfenden, ermahnt das Volk zur beschworenen Ruhe, die Nobili aber zur Achtung vor der Kirche, und bricht dann, als Irene an seine Brust geeilt ist, und er gewahr wird, welch neuer Frevel hier geplant war, mit einer zornflammenden Verdammungsrede gegen die Nobili los. In glühenden Worten hält er ihnen vor, daß sie ruchlos Rom zur Räuberhöhle machten, daß vor ihrem Treiben selbst der Papst habe flüchten müssen, daß sie nach Willkür die Männer erschlügen und die Weiber entehrten, und die Fremden, die nach Rom kämen, vor den Toren überfielen — und das alles hier, wo die Tempel und Säulen noch beredt von der einstigen Größe und Freiheit Roms sprächen. „Banditen, ha! sagt mir, gibt es noch Römer?“ Mit dieser kühnen Ansprache der Nobili ruft er beim Volke begeisterte Hochrufe, bei den Adligen aber Wut und Spott zugleich hervor, und letztere ziehen endlich ab mit der Vereinbarung, den unterbrochenen Kampf (29) vor Tagesanbruch draußen vor der Stadt ausfechten zu wollen. Nun ist der Augenblick herbeigekommen, den Rienzi seit langem ersehnt hat, nun kann er die Tore der Stadt vor den Nobili verschließen und den Trotz der

Uebermütigen brechen. Er versichert sich der Zustimmung der Kirche und fordert dann das Volk auf, ruhig heimzugehen, beim ersten Trompetenruf (13) aber zur Stelle zu sein, um die Verkündigung der Freiheit entgegenzunehmen.

Rienzi bleibt mit Irene und Adriano allein zurück und erfährt nun von der Schwester, daß der Sohn Colonnas sie vor Schmach bewahrt hat. Zögernd nur erschließt Rienzi sein Herz (17) dem Retter aus patrizischem Geschlechte, dem Sprößling jener Colonnas, deren einer ihm einst aus rohem Mißverstande einen Bruder erschlagen und ihn so zur Blutrache (4) verpflichtet hat, und erst, als Adriano in Liebe zu Irene und in Erkenntnis von Rienzis hoher Auffassung des Begriffes „Römer" entschlossen erklärt, ein Römer sein zu wollen, gewinnt er Zuversicht zum Edelmute des Jünglings und betraut ihn mit dem Schutze der Schwester (5). Rienzi geht ab, und während Adriano, dem es im tiefsten Innern um das Geschick der Seinen, aber auch um den der schwankenden Volksgunst preisgegebenen Rienzi (5) bangt, und Irene, die voller Glauben an des Bruders hohe Sendung in diesem Augenblicke nur den Standesunterschied zwischen sich und dem Colonna noch schmerzlich empfindet, Gedanken der Sorge und der Liebe miteinander austauschen (22), hört man von fernher die kriegerischen Weisen, mit denen die Colonna (30) und Orsini (31) zum Kampfe gegeneinander hinausziehen.

Plötzlich aber dringt durch das Erdämmern des Tages ein gellender Trompetenruf (3) zu ihnen herüber, und alsbald strömt von allen Seiten das Volk in freudigem Jubel (33) herbei. Aus dem Lateran schallt eine hymnische Freiheitsverkündigung hervor, der das Volk in andächtigem Niederknien lauscht, bis die Pforten der Kirche aufspringen und, umgeben von der Geistlichkeit, Rienzi in voller Waffenrüstung mit entblößtem Haupte sichtbar wird. Er bringt dem ihm begeistert zujauchzenden Volke die Freudenbotschaft, daß Rom nun wieder neu erstehen (6 a) und daß mit Rom nun auch wieder jeder Römer frei sein solle, frei unter dem Gesetz (14), das zu halten die freien Römer mit heiligem Schwure beschwören müßten. Cecco will das Volk veranlassen, Rienzi zum

König auszurufen, doch Rienzi wehrt solchem Vorhaben mit der Bitte, ihn zum Schützer der Volksrechte zu bestellen und Volkstribun zu heißen. Rienzi schwört dann, das Volk und seine Rechte zu wahren und empfängt dagegen den begeisterten Treueschwur (7) seiner freien Römer.

Akt 2. Einem zu einer offenen Halle führenden großen Saale im Kapitol nahen die Friedensboten (35, 36), die Rienzi mit der Freudenbotschaft in alle römischen Lande hinausgesandt hatte, und werden von dem in phantastische Festgewänder gekleideten Tribunen und seinen Senatoren, unter denen sich auch Baroncelli und Cecco befinden, empfangen und nach Erstattung ihrer Berichte in die Straßen Roms hinabgesandt. Niederkniend hat Rienzi die Kunde vom beseligenden Walten des Friedens entgegengenommen, und er erhebt sich erst, als Colonna, Orsini und die Nobili zum Feste (32) herbeikommen und den Tribun mit stolzer Unterwürfigkeit begrüßen. Colonnas heuchlerische Worte: „Rienzi, ich bewundre dich; zwar sucht' ich diese Größe nie in dir, — doch sei es drum! — ich will sie anerkennen!" beantwortet Rienzi mit einem stolzen und selbst drohenden Hinweise auf den beschworenen Gehorsam gegenüber dem Gesetze und verläßt dann samt den Senatoren mit freundlich herablassendem Gruße (37) den Saal.

In ihrer knirschenden Wut ob dieser neuen Demütigung schließen sich die feindlichen Nobili eng zusammen und fassen den Entschluß, den Tribun noch inmitten des Festes aus dem Wege zu räumen. Colonna will mit vierhundert Bewaffneten, die vor den Toren stehen, das Kapitol besetzen, Orsini aber will mit eigener Hand den Stahl ins Herz des Tribunen bohren. Da aber tritt Adriano, der sich unbemerkt unter die Nobili gemischt hatte, vor und schleudert den Empörern den Vorwurf des Meuchelmordes ins Gesicht. Vergebens mahnt er den Vater an Ehre und Ritterlichkeit (25), vergebens beschwört er die Nobili (27), ihre Namen durch feigen Mord nicht noch mehr zu beflecken; Colonna erklärt dem Sohne hart und bündig, daß der Tribun noch heute

fallen werde, daß es ihm ja aber freistünde, den Vater zu verraten. Heftig stößt er den Flehenden von sich und verläßt mit den Nobili den Saal, während Adriano in fürchterlichstem Seelenkampfe (27) zwischen Herzensneigung und Sohnespflicht noch einige Augenblicke zurückbleibt.

Nun aber ziehen festliche Züge von Bürgern und Edelleuten zur Halle herein (37), und freudebewegt heißt Rienzi, der ihnen mit Irene und den Senatoren entgegentritt, die Römer zum Friedensfeste willkommen. Baroncelli geleitet alsdann Abgesandte der lombardischen Städte und Neapels, sowie auch Böhmens, Bayerns und Ungarns herbei, die alle dem Volkstribunen huldigen und ihm Sendschreiben ihrer Regierungen überreichen. Rienzi wird ob allem bisherigen Gelingen wie von einem Rausche der Begeisterung (6b) erfaßt: ganz Italien will er frei wissen und zu einem italienischen Bunde vereinigt, ja er geht noch weiter und fordert, daß kein deutscher Kaiser sich hinfüro mehr König von Rom nennen dürfe, wenn nicht Rom selbst ihm diese Würde verliehen. Die Gesandten sind betroffen, die Nobili höhnen unter sich, daß Rienzi ihnen mit solcher Dreistigkeit fast den Stoß erspare, und selbst das Volk verharrt ob der allzukühnen Forderung in Schweigen, — Rienzi aber gibt unbekümmert das Zeichen zum Beginn der Festlichkeiten (37) und beantwortet eine heimliche Warnung Adrianos mit dem Bemerken, daß er die Brust mit einem Panzerhemde gewahrt habe. Nachdem Baroncelli mit geheimem Auftrage — zur Besetzung des Kapitols — entsandt worden ist, fordert ein Herold die Aufmerksamkeit der Gäste für ein hohes Schauspiel, das den neuen Römern zeigen soll, wie im alten Rom die Tyrannei der Freiheit weichen mußte.

Dieses Schauspiel, eine große Pantomime mit Musik und Tanz, von dem die meisten Bühnenaufführungen des „Rienzi" leider nur den mehr äußerlich wirkenden Schlußteil: „Waffentanz und symbolische Vereinigung des alten mit dem neuen Rom" beibehalten, hat nachstehende, der Bedeutung des Festes wohlangepaßte Handlung. Lucretia, die Gemahlin des Collatinus, bleibt nach bangendem Abschied (39) von ihrem mit Brutus und anderen jungen

Römern an den Hof des tyrannischen Königs Tarquinius entbotenen Gatten mit ihren Jungfrauen allein zurück und kann trotz Spiel und Tanz der Mädchen vor schwerer Unheilsahnung keine Ruhe finden. Aus einem Versteck her hat König Tarquinius nach den Frauen gespäht und läßt nun, von wildem Begehren nach Lucretia erfaßt, die furchtbar erschreckten Mädchen von seinen Kriegsknechten ergreifen und fortschleppen, um sich unbehindert seiner schönen Beute bemächtigen zu können. Aus Schreckensohnmacht erwachend, sieht Lucretia sich der Gier des Tyrannen preisgegeben, versucht erst zu fliehen und beschwört dann (40) knieend den sie unerbittlich haltenden Tyrannen, ihre Frauenehre zu schonen. Tarquinius hebt sie auf, kniet selbst vor ihr nieder und bittet um ihre Gunst, bedeutet aber schließlich die Widerstrebende, daß er Herr aller Römer sei (41) und also auch über sie zu gebieten habe. Voller Abscheu stößt Lucretia den gekrönten Wüstling von sich, und es kommt nun zu einem furchtbaren Ringen, bei dem Lucretia schließlich das Schwert des Tyrannen zu packen bekommt und es sich mit triumphierender Miene ins Herz stößt. Furchtbar bestürzt starrt Tarquinius auf die Entseelte —, aber schon kommen seine Bewaffneten mit der Meldung, daß Collatinus, durch eine den Knechten entschlüpfte Dienerin vom Ueberfall benachrichtigt, mit einer starken Schar seiner Freunde zur Rache herzueile (42), und schnell flieht der Tyrann von der Stätte seines Frevels. — Als dann Collatinus, Brutus und die anderen Genossen zur Stelle kommen und die Leiche der tugendstolzen Gattin vorfinden, bemächtigt sich ihrer tiefstes Entsetzen. Collatinus wirft sich schmerzergriffen über die Leiche, Brutus aber ergreift das Schwert, mit dem Lucretia sich durchbohrte, streckt es mit beiden Händen zum Himmel empor und läßt die Freunde bei dem teuren Blute der hochherzigen Römerin Sühne des Frevels und dem Tyrannen Untergang beschwören (43). Alle leisten den Schwur, entblößen ihre Schwerter und ziehen, die Leiche Lucretias mit sich forttragend, zum heiligen Befreiungskampfe hinaus. — Bald darauf erscheint Tarquinius auf der Szene, flüchtend mit einem Häuflein Bewaffneter. Seine Kräfte versagen, er will nicht mehr weiter und

wirft sich in wilder Verzweiflung zu Boden. Schließlich läßt er sich aber von den Freunden zu weiterem Fliehen bewegen, reißt, auf sein schuldbeladenes Königtum verzichtend, das Diadem von seiner Stirne, und entkommt grade noch vor Brutus, Collatinus und den ihnen nachdrängenden Römerscharen. Brutus rät, von weiterer Verfolgung abzustehen, da der Tyrann vertrieben — Rom wieder frei — und somit der Schwur eingelöst sei. Er fordert die Befreiungshelden auf, sich nun zu Friedenswerken mit den Zweigen der Olive zu bekränzen, das Schwert aber allzeit zur Verteidigung des Freiheits- und Friedensschmuckes bereit zu halten.

Dem Schauspiele schließt sich unmittelbar der symbolische Waffentanz an. Mit hellen Trompetenstößen erscheinen Ritter in mittelalterlicher Tracht, die als der römische Adel der gegenwärtigen Zeit gelten sollen. Brutus fordert seine Römerschar auf, sich auch gegen diese neuen Tyrannen zu verteidigen, und schnell bildet ein Teil der antiken Römer mit ihren über die Häupter erhobenen Schilden eine Decke (Testudo-Schildkröte), auf die Brutus und einige andere Streiter des alten Roms hinaufsteigen, um von solcher Höhe herab die mittelalterlichen Tyrannen siegreich zu bekämpfen (44). Nach erfochtenem Siege erscheint die Friedensgöttin mit einem Gefolge von Jungfrauen (45), die teils antik, teils mittelalterlich gekleidet sind, und mit wechselseitigem Bekränzen der alten Römer durch die mittelalterlich gekleideten Jungfrauen — und der neuen Römer durch die antik gekleideten Jungfrauen, und durch einen in solcher Vermischung der Paare ausgeführten Festreigen wird die Vereinigung des alten und des neuen Rom versinnbildlicht. Als Schutzgöttin Roms (46) weiht die Friedensgöttin schließlich die silberne Sterne auf blau-weißem Grunde tragenden, neuen, römischen Fahnen, deren Entfalten das zuschauende Volk mit enthusiastischem Jubel begrüßt.*)

---

*) Nur die gedankenlose Verwechslung dieses der Handlung sehr sinngemäß eingefügten durchaus sinnvollen Festspieles mit den sonst in großen Opern häufig anzutreffenden sinnlosen Balleteinlagen — sowie mit wol auch Personalmangel und Furcht vor der allzulangen Ausdehnung des Theaterabendes

Während aller Blicke auf die Schlußgruppe des Festspieles gerichtet sind, führt plötzlich Orsini, der sich mit einigen Nobili immer näher an den Tribunen herangedrängt hat, gegen Rienzis Brust einen Dolchstoß, der aber am Panzerhemde abprallt, und in dem mittlerweile durch Baroncelli mit den Trabanten des Tribunen besetzten Saale werden die Nobili nun schnell von dem entrüsteten Volke überwältigt. Rienzi deutet die Tat der Nobili als ein Verbrechen, das nicht ihm, sondern der Freiheit Roms gegolten habe, und weist mit den Worten: „Ihr Römer, zu Ende sind die Feste, und das Gericht beginne!" (8 a) das Volk aus dem Saale. Rienzi fordert alsdann (9) die Senatoren auf, das Urteil zu fällen, und obschon des alten Colonna drohende Worte: „Zeig' deinen Mut, nimm uns das Haupt; — auch deine Stunde ist nicht fern!" ihn mit düsterer Ahnung durchschauerten, beschließt er doch, das Gesetz streng walten zu lassen —, und das Gesetz verlangt den Tod Orsinis und seiner mitverschworenen Standesgenossen.

Zur Vorbereitung auf den Tod werden die von Trabanten umringten Nobili durch Senatoren und Liktoren in den hinteren Teil des Saales geführt, vor dem ein roter Vorhang sich schließt; Rienzi aber wird nun von Adriano, der mit Irene herbeigestürzt kommt, bestürmt (23), des Vaters Leben zu schonen. Des Tribunen Erklärung, daß Colonna für Meineid und Mord den Tod erleiden müsse, begegnet Adriano mit den an Rienzis ihm einst anvertrauten Schwur (4) anknüpfenden Drohworten: „Gib mir verwandtes Blut zu rächen, — und dein Blut ist's, was mir verfällt", vereinigt sich aber doch, da schon der Sterbegesang der Mönche von draußen hereinschallt, mit Irene zu fußfälligem Flehen. Rienzi ist besiegt; er war nicht Uebermensch genug, um solchem Bitten widerstehen zu können. Im Widerstreite zwischen Gefühl und Vernunft ließ er das erstere Uebermacht gewinnen, und so sehen wir den Hüter des Gesetzes aus Mitleid zum Brecher des Gesetzes werden und dadurch Verhängnisse freigeben, denen er schließlich selbst wird erliegen müssen.

haben die an den meisten Opernbühnen übliche Fortlassung der „Pantomime" verschulden können.

Auf Rienzis Wink werden die Nobili, die sich bereits angstvoll betend zum letzten Gange anschickten, nochmals herbeigeführt, und ihnen nach strömt auch das racheheischende Volk wieder in den Saal. Und nun erbittet sich der Tribun (19) vom Senate und vom Volke die Begnadigung der Nobili, die er noch einmal das Gesetz beschwören läßt (8 b). In Zerknirschung leisten die Nobili den Schwur, halb verwundert und halb bewundernd willfahren die Römer der großmutvollen Bitte ihres Tribunen, und die unterschiedlichen Gefühle des jubelnden Volkes, der einen Rachetag herbeisehnenden Nobili und der an Rienzi irre gewordenen, schlimme Folgen solchen Vergebens voraussehenden Senatoren strömen in ein Ensemble (34) zusammen, das die Stimmen Irenes und Adrianos mit jubelndem Dankespreisen (24) überklingen.

Akt 3. Auf großem, von zertrümmerten Säulen und Kapitälen umstellten Platze in Rom eilt beim Läuten der Sturmglocke in wildester Aufgeregtheit (38) das Volk zusammen. Die als Bürger des neu-beschworenen Friedens in Rom zurückgebliebenen Nobili sind zu ihren vor den Toren hausenden Genossen entflohen, und Baroncelli und Cecco machen nun laut des Tribunen törichte Milde und Gnade für die neu drohenden Kämpfe verantwortlich. Alles ruft nach Rienzi, der denn auch erscheint, den Verwurf seiner Versöhnlichkeit gelten läßt, aber auch betont, wie die Nobili nun durch den zweiten Treuebruch sich jeden Anrechtes auf Schonung entäußert hätten und nun furchtbar vernichtet werden müßten. Mit Berufung auf Gott, der Rom neu habe erstehen lassen und der den freien Römern Sieg verleihen werde, erhebt er den Schlachtruf „Santo Spirito cavaliere!" (15, 12) und entflammt damit das Volk zu kriegerischem Mute. Alles eilt nach Waffen, und fernab hört man die Lärmtrommel die Säumigen rufen.

Voll banger Verzweiflung tritt Adriano auf; er steht recht mitten zwischen den sich befehdenden Parteien, an die beide ihn feste Bande, Bande des Blutes und des Herzens halten. Wohin soll er sich wenden? Wo Rettung suchen? Aus schmerzerfülltem Klagen (26 a) ob seiner

zerstörten Jugend und seines vernichteten Rittertumes weckt ihn erneutes Geläut der Sturmglocke. Zum Vater will er eilen und, dessen Knie umklammernd, Versöhnung heischen, und inbrünstig fleht er Gott an (26 b), ihm Kraft und Segen zu solchem Gange zu verleihen. Aber schon zieht das gewaffnete Volk von Rom herbei, an der Spitze Rienzi in voller Rüstung und hoch zu Roß sitzend. An seiner Seite schreitet Irene, während die römischen Frauen ihren Männern und Söhnen das Geleit geben. Durch Rienzi begeistert, stimmt das Volk eine ekstatische Schlachthymne (12, 16) (nach Bulwer übersetzt von Bärmann) an, und nun fruchtet auch kein Bitten und Beschwören Adrianos mehr. Rienzi weist den in die Knie gesunkenen Sohn des Colonna hart zur Seite und sprengt, gefolgt von seinen Römern, in den Kampf hinaus. Irene klammert sich fest an den unglücklichen Jüngling, der in seines Vaters Schwert den Tod suchen will, und hält ihn an der Stelle, während die römischen Frauen angstvolle Gebete in den von ferne herüberschallenden Schlachtenlärm mengen.

Als Sieger kehren Rienzi und seine Streiter zurück; die Colonna und Orsini sind vernichtet, aber schwere Opfer hat der Kampf gekostet, in dem auch viele Bürger Roms ihr Leben lassen mußten. Von der herbeigetragenen Leiche Colonnas richtet sich der Sohn mit furchtbarer Verwünschung (4) gegen Rienzi auf: „Fluch über dich und deine Freiheit!" ruft der Rasende und reißt sich dann auch von Irene los. Rienzi aber rafft sich nach ernster Klage um die Gefallenen: „Jungfrauen weint! Ihr Weiber klaget! (20) Wehrt nicht der Tränen heiligen Strom! Doch euren Herzen, tröstend euch, saget: die wir verloren, fielen für Rom" zu triumphierender Siegesfreude auf, von der schließlich auch das Volk mit fortgerissen wird. Freiheitstrunken umringt die Menge den Triumphwagen, in dem Rienzi dem Kapitol zufährt.

Akt 4. Die adligen Verschwörer gegen die Freiheit Roms ruhen in tiefem Todesschlafe; aber eine neue gegen Rienzi selbst gerichtete Verschwörung entkeimt im Kreise der mit dem Schalten und Walten des Tribunen unzufriedenen Volksmenge, und, von einem Vermummten

zur Stelle entboten, treffen Baroncelli, Cecco und viele römische Bürger nächtens vor der Laterankirche zusammen. Deutschlands Abgesandte haben Rom für immer verlassen, der neue Kaiser soll ob Rienzis Uebermut schwer erzürnt sein, und selbst der päpstliche Legat sei von Rom abgereist. Nun wird auch Rienzis Milde gegenüber dem ersten Wortbruch der Nobili mißdeutet: er habe durch die Begnadigung nur Colonnas Zustimmung zur Vermählung des jungen Colonna mit Irene gewinnen wollen, und um solcher mißglückten Streberei willen hätte nachher das Volk sein Blut hergeben müssen. Noch finden sich unter der Menge viele, die an die Wahrheit solch ungeheurer Anschuldigungen nicht glauben mögen und von Baroncelli verlangen, daß er Zeugen für seine Behauptungen aufstelle, — da löst sich aus dem Dunkel eine bisher verborgen gebliebene Gestalt, Adriano Colonna, und versichert die Römer, daß Rienzi sie verrate, daß der Kaiser drohe und die Kirche zürne, und daß die Macht des Tribunen einem Unwürdigen verliehen worden sei. Die Bürger wüten und wollen gleich morgens beim feierlichen Te Deum für den errungenen Sieg die Strafe am Tribunen vollzogen haben. Als sie aber den päpstlichen Legaten mit einem stattlichen Gefolge von Priestern und Mönchen der Kirche zuschreiten sehen, scheint es ihnen doch bedenklich, den Schützling der Kirche anzutasten, und erst, als Adriano sie nochmals mit racheflammenden Worten aufstachelte, besetzen die Verschworenen, wie zur Abwehr des Tribunen, die Treppe vor dem Lateran.

In festlichem Zuge — Irene an der Hand führend — kommt Rienzi zur Stelle und gewahrt mit Verwunderung die außerhalb der Kirche in unfestlicher Art ihn erwartenden Verschworenen. Mit begeisterten Worten vermahnt er sie, dessen eingedenk zu bleiben, daß mit dem blutigen Siege die Vernichtung der frevelnden Nobili und die erneute Freiheit Roms erkauft worden sind, und fordert sie feurig auf (21), ihm, dem von Gott geführten und von Gott beschützten Tribunen, fest zu vertrauen. Und Rienzis eigener, fester Glaube an seine Sendung strömt noch einmal in die Seelen der Unzufriedenen über; mit Heilrufen auf den Tribun treten die Verschworenen ehrfurchtsvoll vom Kirchenportale zurück, dem

Rienzi nun mit Irene zuschreitet, während Adriano, der unbewegt geblieben ist, nach dem Dolche greift, um schwere Blutschuld zu sühnen. Da aber schallt aus der Kirche statt des frohlockenden Tedeums eine grauenvolle Verfluchung hervor, und als Rienzi, sich von plötzlicher Erschütterung ermannend, die Stufen zum Lateran betreten will, öffnen sich die Tore, und der von Priestern und Mönchen umgebene päpstliche Legat Raimondo wehrt ihm den Eintritt, indem er ihm den Bannfluch der Kirche (10a) entgegenschleudert. Krachend schließen sich die Kirchenpforten, und fliehend verläßt das Volk den Verfluchten, bei dem einzig Irene, die Adrianos Versuchen, sie zur Flucht zu bewegen (10b), entschlossen widerstrebte, zurückbleibt. Leidenschaftlich wirft die hochgemute Jungfrau sich an die Brust des Bruders, worauf denn auch Adriano mit wilder Verwünschung von dannen eilt. Rienzi erwacht aus seiner Betäubung, richtet das Haupt der Schwester empor und spricht, ihr mit tiefer Rührung in die Augen blickend, die schmerzlich-tröstlichen Worte: „Noch gibt's ein Rom!", während aus dem Lateran nochmals das furchtbare „vae, vae tibi maledicto" über das leidgeadelte Menschenpaar hinschauert.

Akt 5. In einer Halle des Kapitols kniet Rienzi in inbrünstigem Flehen vor Gott (11). Ihn, den allmächtigen Vater, der seinem Diener Kraft zu allem bisherigen Vollbringen verliehen, beschwört er, das Werk der Befreiung, das ihm zum Preise errichtet wurde, nicht der Vernichtung anheimfallen zu lassen, und mit neugestärkter Zuversicht erhebt sich Rienzi vom Gebete, da er Irene gewahr wird, die den Bruder suchen kam. Innig umarmen sich die beiden; mögen auch die Kirche, das Volk und jeder Freund sich von dem Verfluchten wenden —, den Himmel selbst und seine Schwester weiß er sich treu, und in erneutem Aufflammen seiner Begeisterung spricht er zu der durch kraftvolle Aufopferung ihrer Liebe zum Colonna geweihten Heldenschwester von seiner hohen Liebe (18), der er alle seine Jugend und seine Manneskraft weihte, die er als Königin der Welt gekrönt sehen wollte, von Roma, seiner glühend geliebten, hohen Braut.

Irene erbittet sich den Tod von der Hand des Bruders, um frei als letzte Römerin sterben zu können; Rienzi aber hat noch nicht alles Hoffen eingebüßt und verläßt die Schwester, um noch einmal zum Volke zu sprechen und es zur Freiheit wachzurufen.

Da tritt im zunehmenden Dunkel der Abenddämmerung Adriano mit entlößtem Schwerte der Geliebten entgegen, um sie — trotz ihrer entschlossensten Abwehr gegenüber seinen Liebesbeteuerungen und Bedrohungen — zur Flucht aus der gefahrumdrohten Nähe ihres Bruders zu veranlassen und selbst zu zwingen. Irene stößt schließlich den bis zum Wahnsinn erregten Jüngling von sich und enteilt zu Rienzi; Adriano aber stürzt ab, mit der Entschließung, selbst durch das Feuer, das vom Volke bereits um das Kapitol geschürt wird, zur Geliebten hinzudringen und sie sich zu gewinnen.

Draußen vor dem Kapitole drängen sich wütende Volksmassen, darunter auch Rienzis ehemalige Freunde Baroncelli und Cecco, und tragen Steine und Feuerbrände zum Ansturm gegen die letzte Zufluchtsstätte des verfemten Tribunen herbei. Auf einem Altane erscheint Rienzi (6 c) und versucht die tobende Menge mit Hinweisen auf ihren Schwur (7), auf ihre ehemalige Begeisterung für Roms Größe und Freiheit und auf seinen Anteil am Befreiungswerk zur Besinnung zu bringen; aber man will ihn nicht mehr hören, sondern schleudert Feuerbrände in das Kapitol und Steine gegen den Altan, auf dem Rienzi steht. Als „letzter Römer" flucht Rienzi der unglücklichen Stadt und dem entarteten Volke und umarmt dann Irene, die zu ihm heraustrat, um mit ihr vereint den Tod in den Flammen des in Brand gesteckten Kapitoles zu erleiden. Schon sind beide ganz vom Feuer umgeben, als Adriano an der Spitze der zurückkehrenden Nobili herbeistürmt und sich mit dem Rufe „Irene!" in die Flammen stürzt. Mit furchtbarem Krach bricht das Kapitol zusammen und begräbt unter seinen Trümmern mit Rienzi und Irene auch den Sohn des Colonna, während die Nobili auf das Volk einhauen und sich wieder zu Herren Roms machen.

Die Rienzimusik.

Wie in der „Großen Oper“ ganz allgemein die Musik mehr dekorativ — mehr situationsschildernd als evolutionistisch und wahrhaft stimmungsausdeutend angewandt wird, so dient auch bei Wagners großer Oper „Rienzi“ die musikalische Komposition mehr zur glänzenden, äußeren Einkleidung des gewaltigen Dramas als zur Vertiefung der Handlung durch Kundgabe alles tiefinnersten Gefühls- und Gedankenerlebens, wie eine solche bei Wagners späteren Werken mit stetig zunehmender Bestimmtheit und Ausdruckssicherheit als die eigentliche Aufgabe der dramatischen Musik zutage treten und also zur Gewinnung des Musikdramas führen konnte. Bei vollem Bestreben um musikalische Charakterisierung der handelnden Personen und aller einzelnen Handlungsvorgänge ist Wagner in seiner Rienzimusik, bei deren Ersinnen er sich allerdings durch den historischen Vorwurf des Dramas und durch die halbwegs absichtliche Bezugnahme auf das ihm vorschwebende Trugbild der großen Oper einigermaßen beengt fühlen mochte, nicht wesentlich über die damals konventionellen Ausdrucksformen der Theatermusik hinausgekommen, und wie aus den Melismen der Rienzipartitur häufig genug Spontini und Halévy — daneben aber auch Bellini, Weber und Spohr hervorzulugen scheinen, so hat bei dem aufdringlichen und gelegentlich wohl selbst brutalen Pompe der Instrumentation und der Ensemblesätze ganz unverkennbar Meyerbeer Pate gestanden. Stillosigkeit oder Stilverquickung, das Grundübel der Meyerbeerschen großen Oper, wird denn auch an der Rienzikomposition allenthalben wahrnehmbar, wogegen die Handlung des Rienzidramas in ihrer Sinngemäßheit und Folgerichtigkeit weit über alle sonstigen großen Opernsüjets hinausragt und allenfalls nur in dem bis auf das prinzliche Paar so äußerst wohlgelungenen Buche der „Stummen von Portici“ ein würdiges Seitenstück besitzt. Mit dem einzig dastehenden Meisterwerke Aubers hat denn auch die Rienzimusik den gewissen leidenschaftlich-heroischen Zug gemein, der ihr über alle Buntheit hinweg den Charakter

einer höheren Einheitlichkeit verleiht; sie wirkt durchaus impulsiv und dabei in jeder einzelnen Situation stimmungsgerecht, und sie beeinträchtigt demnach nirgends sondern verschärft fast durchweg die Wirkung des Dramas, wobei denn auch manche Einzelzüge derselben schon recht bedeutsam den künftigen Finder der Leitmotive und des Musikdramas vorahnen lassen.

So treten gleich aus der Ouvertüre, die nach einem ereigniskündenden Trompetenrufe mit spannenden Baßschritten anhebt:

1. *pp* *loco* *pp*

wie solche am Lebensabende des Meisters die Gralsglocken läuteten, zwei kurze Motive von echt Wagnerscher Prägnanz und Sinnfälligkeit hervor, das nur hier erklingende Kampfmotiv:

2.

und der in der Oper selbst die Römer am Befreiungsmorgen weckende Trompetenruf mit den ihm folgenden erwartungsschauernden Streicherharmonien:

3.

Bässe: A A

So läßt Rienzi in seiner ersten Szene mit Adriano ein musikalisches Thema vernehmen:

4. *Lento.*

Weh' dem, der mir ver=wand=tes Blut ver=gos=sen hat!

das im Sinne einer quälenden oder drohenden Erinnerung im Verlaufe der Handlung mehrfach wieder aufgenommen wird, und auch der charaktervollen Entschlußfigur:

5.

dim. *)

mit der Rienzi sich nach dem Dreigesange mit Irene und Adriano zum Vollführen seiner Sendung aufrafft, begegnet man noch mehrmals in der nachfolgenden Szene, wo sie Adrianos Bangen vor dem Tun Rienzis schildert.

Große Bedeutsamkeit haben die stimmungsverwandten drei melodischen Figuren:

6a.

Er - ste - he, ho - he Ro - ma, neu! und

trem.

b.

marc.

c.

die bei Rienzis erster Ansprache an die auf den Befreiungsruf herbeigeeilten Römer (6 a) —, zu des Tribunen Romverherrlichung beim Friedensfeste im zweiten Akte (6 b) —, und zwischen Rienzis letzten Appellen an die das Kapitol umheulenden Volkshaufen (Schlußszene des Werkes) erklingen (6 c).

*) Vergleiche hierzu das Notenbeispiel auf S. 5.

Die energische Schwurweise:

7.

f Wir schwö = ren dir, so groß und frei soll Ro = ma sein, wie Ro = ma war.

mit der am Schlusse des ersten Aktes die Römer sich Rienzi und der durch ihn zu begründenden gesetzlichen Freiheit Roms angeloben, schallt in der letzten Szene des Werkes, da das Volk von Rom meineidig gegen Rienzi wütet, wie ein Verdammungsurteil, streng und immer strenger werdend, aus dem Orchester herauf.

Gut Wagnerisch muten auch noch manche sonstige Themen des Werkes an, so das drohend hinabsteigende Thema:

8a. *Maestoso.*

b.

Doch drei = fach We = = he tref = fe sie

das im zweiten Akte die Gerichtsverhandlung über die Nobili einleitet und dann im Mittelteile von Rienzis Begnadigungsbitte in der unter 8 b angegebenen Form

wiederanklingt, — so das die Gerichtsverhandlung begleitende, dem Beispiele 8 nahe verwandte Thema:

9. *Maestoso.*

marcato

das Rienzi selbst zu den Worten: „Ihr saht, Signori, das Verbrechen, vor Euren Augen ward's verübt" aufnimmt, — und so schließlich auch das gewalttätige Bläserthema, das bei Rienzis Zurückweisung vom Kircheneingange ertönt:

10a. *Grave.*

(Zu - rück!)

ff ff

b. *Più moto.*

fp

und das bald darauf, zur Begleitungsphrase des Orchesters umgewandelt, Adrianos Bemühen, Irene zum Verlassen des mit dem Fluche belegten Bruders zu bewegen, bedeutungsvoll durchklingt.

Rienzi selbst, dessen Partie ihren musikdramatischen Schwerpunkt in den mit vornehmem Pathos nach Art des wunderbaren Zauberflötenzwiegespräches zwischen Tamino und dem Sprecher ausgestalteten Rezitativen hat, wird in aller Mannigfaltigkeit seiner Wesensäußerungen musikalisch recht zutreffend illustriert. Mit der

durch den Doppelschlag so echt Wagnerisch sich gebenden Melodie seines Gebetes aus dem fünften Akte:

11. (Du stärk = test mich, du gabst mir ho = = he Kraft.)

D Cis H Fis G Fis D A

tritt er uns gleich in der Ouvertüre schon als eine schwärmerisch religiöse, von der Ueberzeugung eines Berufenseins durch Gott durchdrungene Persönlichkeit entgegen, während die gleichfalls in der Ouvertüre schon erklingende, im dritten Akte beim Auszug zum Kampfe aber zu voller Bedeutung gelangende Schlachthymne:

12.

San - to spi - ri - to ca - va - lie - re!

San - to spi - ri - to ca - va - lie - - - - - - - - re!

den Helden Rienzi gleichsam als kirchengeweihten Freiheitskämpfer charakterisiert.

In den Reden, mit denen Rienzi sich an das Volk wendet, läßt Wagner, vielleicht nicht ohne Absicht, die mit beträchtlichem Pathos untermengte musikalische „Phrase" vorherrschen, und Sätzen, in denen das Pathos vorherrscht, wie beispielsweise der ersten Aufforderung zur Selbstbefreiung:

13a. Doch hö = ret ihr der Trom = pe = = te Ton,

b. Doch wür = dig, oh = ne Ra = = se = rei,

und der Proklamation des neuerstandenen, auf die Grundlagen des Gesetzes begründeten Rom:

14. (Die Freiheit Roms sei das Gesetz ꝛc.)

3
B (Triolen)
6
D

7
F
3
B

stehen andere gegenüber, in denen das Bestreben nach Volkstümlichkeit des Ausdruckes geradeswegs zu Trivialitäten führt, wie eine solche wohl der Aufruf zum Kampfe ist:

15. Ihr Rö = mer, auf! Greift zu den Waf = fen! Zum

Kam = pfe ei = le je = der Mann!

den das in seiner Weise angeredete Volk denn auch bald darauf in ganz entsprechender Art:

16.

Auf, Rö = mer, auf! Für Herd und für Al = tä = re!

beantwortet. Eine etwas sentimental-heroische Färbung behalten auch Rienzis persönlichste Kundgebungen gegenüber Adriano (im Duette des ersten Aktes):

17. *Allegro non tanto.*

und gegenüber der Schwester (Duoszene im letzten Akte):

18. (Roma, die hohe Braut,)
ge - krö - - net, ge - krö - - net als
Kö - - ni - gin der Welt!

bei, wobei denn noch darauf hinzuweisen ist, daß die im Beispiel 17 angeführte Phrase in einen lebendigeren, auf Adriano bezüglichen Nachsatz mündet, und daß das melodische Thema aus Beispiel 18 in der betreffenden Szene auch als selbständige Orchesterreminiszenz gebraucht wird.

Zu wahrhaft innigen, dem Gebete ebenbürtigen Tongedanken gelangt Wagner überall da, wo er tiefe und edle Gefühlsergriffenheit seines Helden zum Ausdruck zu bringen hat, so bei Rienzis Bitte um Begnadigung der Nobili:

19. *Adagio.*

O, laßt der Gna-de Him-mels-licht noch ein-mal dringen in das Herz

aus der unter reicher Verwendung der mit × bezeichneten, melismatischen Figur auch das ihr folgende, sehr schöne Ensemble hervorwächst, — so bei seiner sich gleichfalls zum Ensemble weitenden, an Spontinische Art gemahnenden Aufforderung zum Betrauern der Toten, die in dem schönen, in der Einleitung zum vierten Akte wiederkehrenden Gedanken:

20. (Jung-frau-en, wei-net! Ihr Wei-ber, kla-get!)

gipfelt, — und so schließlich bei Rienzis ekstatischer Vertrauensbitte gegenüber den Verschworenen:

21.

Baut fest auf mich, den Tri-bu - - - nen,

Irene ermangelt fast vollständig einer eigenen musikalischen Charakterisierung; sie partizipiert an den ziem-

lich konventionell gestalteten Terzetten und Duetten, von denen letzteres nach Haupt- und Mittelsatz, die an Spohr anklingen:

22a.

Ja, ei-ne Welt voll Lei-den ver-süßt___ der Lie-be Glück.

b. Der Lie-be Re-gi-o-nen bau'n uns ein Vaterland.

Du läßt sie neu, ja neu er-ste-hen.

(wie das schließlich ja wohl auch noch im Duett zwischen Elisabeth und Tannhäuser konstatiert werden könnte) in eine beim Orchestervorspiel zu dieser Szene in anderem Rhythmus ($^3/_4$) schon gestreifte Stretta:

c.

Bräch' auch die Welt zu-sam-men, riß je-der Hoff-nung Band,

von nahezu Bellinischer Melodieführung ausläuft, — sie vereinigt ihre Bitten mit denen Adrianos zu einer leidenschaftlichen Weise:

23. *Agitato.*

Ri-en-zi! Ri-en-zi! Gib mir mei-nen Va-ter!

f

deren Spuren noch in der Schlußszene des „Fliegenden Holländer" wahrnehmbar sind, — sie lobsingt dem Bruder im Verein mit Adriano in der sich etwas vulgär fortspinnenden Melodie:

24. (So lang als Ro-ma steht, ans En-de al-ler Welt, dein

H___ E___ Cis___ Fis___

Na - - me nie ver-geht, du ho - her Frie-dens-held!

Gis Fis F E E A

die einen integrierenden Bestandteil der Ouvertüre bildet, und sie muß sich schließlich auch in den noch folgenden Szenen mit Adriano und mit Rienzi — abgesehen von einigen treffsicheren Rezitativen und hochdramatischen Akzenten — an einer ziemlich unbestimmten musikalischen Charakterzeichnung genügen lassen.

Deutlicher tritt Adriano hervor, dem allerdings musikalisch ein stark wälscher Zug anhaftet. Die Unwahrhaftigkeit der Hosenrolle hat Wagner in starke Fühlung mit dem großen Lügenmeister Meyerbeer gebracht, und etwas à la Meyerbeer wirken ebensowohl des jungen Colonna ritterliche Erklärung:

25. Des rit - ter - li - - chen Va - ters Sohn, der

Eh - re bis ins Al - - ter lieb - te.

als auch der Hauptteil (26 a) und der gesanglich hinreißende Höhepunkt (26 b) seiner großen Arie:

26 a. In sei - ner Blü - te bleicht mein Le - ben, da-

hin, da - hin ist all mein Rit - ter - tum.

b. Du Gna - den-gott, zu dir_______ fleh'

trem.

ich, der Lieb' in je - der Brust ent-flammt.

sowie schließlich auch das von ihm geführte Ensemble der zur Ermordung des Tribunen entschlossenen Nobili:

27. *Allegro agitato.*

In ähnlicher Weise, aber doch selbständiger glücklich sind die beiden Gruppen der Nobili charakterisiert, und gleich die erste Szene des Werkes, die mit dem für das frivole Treiben der Orsini so bezeichnenden Thema:

28.

anhebt, bringt in den Rufen und Spottreden der gegnerischen Parteien und in dem zu folgender Kombination:

29. Volk, Frauen: Wann wirst ___ die Schmach ___

Die Nobili: In Früh-rots ne-bli-chem Dam-pfe zieht ___

Volk, Männer: Wann wirst die

___ du rä-chen?

— für Or-si-ni das Schwert!
Co-lon-na

Schmach ___ du rä-chen?

führenden Herausforderungschore viele unmittelbar wirkende musikalische Details. Die oben (Beispiel 29) eingeklammerte, chromatisch absteigende Figur durchzieht nach dem Abgange der Nobili als Erinnerungsmotiv Rienzis Ansprache an das Volk. Wirksam gegeneinandergestellt sind die Geschlechter der Orsini und der Colonna in den aus der Ferne herüberschallenden Marschweisen, mit denen die Gegner morgens vor die Tore Roms hinausziehen.

30.

Mit diesen Klängen brechen die finsteren, stolzeren Colonna zum Kampfe auf, und also:

31.

ziehen die leichtlebigeren, verschlageneren Orsini zur Walstatt hinaus. Bei auffälliger Verschiedenheit im Klangcharakter und im Rhythmus haben beide Weisen den Zug kampfeslustiger Ritterlichkeit miteinander gemein, und diesen Zug wahrt auch die verfinsterte Marschweise, die das Erscheinen der Nobili zum Friedensfeste begleitet:

32.

Von der sonstigen Rienzimusik, deren mehrere im Geiste der französischen großen Oper entworfenen und durch manche an Weber erinnernde Melodiewendungen geadelten Marschsätze hier wohl übergangen werden können, seien nun noch einige wenige durch ihre Physiognomie oder ihre wiederholte Verwendung bedeutsamere Themen angeführt. Das Aufjauchzen des sich von der Gewaltherrschaft der Nobili befreit fühlenden Volkes schildert der Komponist mit einer im Aufsteigen

zum nächsten Ganzton dreimal aufeinanderfolgenden klangbrutalen Sequenz:

33a. Tremolo.
D Dis E

(Der Ret - ter naht, vor - bei die Schmach!)

die zu einem rauschenden Gegeneinander von Akkordgruppen und zu der ekstatischen Kadenz:

b.

führt, was alles Wagner auch schon im Allegro der Ouvertüre am Hörer vorüberziehen läßt. In der Ouvertüre erschallt dann nach einer Allegrovariante des Gebetes, die weniger schlimm aber doch ideell verwandt mit dem Choralpresto in der Hugenottenouvertüre ist, und nach einer Wiederholung des „santo spirito cavaliere" das unter französischem, vornehmlich wohl Halévyschem Einfluß entstandene Triumphthema:

34.
D D A D

das im Verein mit dem unter Nr. 24 gegebenen Thema den jubelnden Ensemblesatz nach der Begnadigung der Nobili (Schluß des dritten Aktes) beherrscht, diesem eine gewisse, pomphafte Kernigkeit gebend, deren das ganze charakterlose Es dur-Finale des vierten Aktes leider vollständig ermangelt.

Den Auftritt der Friedensboten zu Anfang des zweiten Aktes umrahmen ein freudvoll aufrauschendes Orchestervorspiel und eine Dankespreisung Rienzis („Dir Preis und deiner hohen Macht! Durch dich, mein Gott,

hab' ich's vollbracht"), denen beiden die warme Glückesmelodie:

35. *Moderato.*

zugrunde liegt, und innig klangschön steigert sich zu begeisternder Friedens- und Freiheitskunde:

36.

Denn Frie - de ist ge - kom - men, der

Frei - heit Licht ge - won - - nen.

der reizvoll harmonisierte a capella-Chor der Friedensboten, aus dem späterhin die in Form und Ausdruck vollendeteren, Wagnerechteren Tannhäuserchöre der jüngeren Pilger und Fest- und Weihechöre in Lohengrin, Meistersingern und Parsifal hervorkeimen sollten.

Ein kurzes Motiv aus dem die Friedensfestfeier einleitenden Chorgesange:

37.

erlangt durch Vorwegnahme bei der Begrüßung der Nobili („Ihr Herren und Edlen, ich erwarte euch zum Feste in diesen Sälen") und spätere Wiederaufnahme während der Vorbereitungen zur Pantomime und Adrianos Warnung die Bedeutung eines Festthemas, während schließlich noch die nachstehenden grüblerisch düsteren und verleumderisch aufzischenden Orchesterfiguren aus der Einleitung und der Verschwörungsszene des vierten Aktes:

38. *Molto agitato.*

als Beispiel für Wagners damals doch schon ganz beträchtliches, musikalisches Schilderungsvermögen häßlicher, verräterischer Vorgänge anzuführen sein dürften.

Ganz zu guterletzt mögen hier aber noch die Hauptthemen jener symphonischen Musik stehen, mit der Wagner die bei den Theateraufführungen des „Rienzi" leider meistens fortbleibende große Pantomime im zweiten Akte gedeutet hat. Bildet doch diese Pantomimenmusik mit ihrem ganz entschiedenen Hinneigen zu den Ausdrucksweisen Beethovens und Webers eine in sich geschlossene, eigenartige Musikgruppe innerhalb der Rienzikomposition, eine Folge von Tonsätzen, auf die hier um so eindringlicher hingewiesen werden muß, als gerade sie von der ganzen Rienzimusik am wenigsten bekannt ist und um ihres beträchtlichen Eigenwertes, sowie um ihrer mehreren Vorausdeutungen auf spätere Werke des Meisters, auf den „Fliegenden Holländer" (siehe Beispiel 45) und auf „Lohengrin" (siehe Beispiel 41 und 43) willen doch wohlbekannt zu sein verdiente.

Den Abschied der sich innig liebenden Gatten Collatinus und Lucretia schildert Wagner mit einem aus dem Thema:

39. *Andante.*

hervorsprießenden Andante; — der den Tyrannen Tarquinius angstvoll um Schonung ihrer Frauenwürde anflehenden Lucretia:

40. *Allegro molto agitato.*

mf

(Ottava bassa.)

stellt er den auf seine Allgewalt pochenden König also gegenüber:

41.

f *ff* *tr*

das Heranstürmen und Nachsetzen der rächenden Römerschar wird durch die drohenden Klänge:

42.

pp *simile*

simile

poco a poco crescendo.

geschildert, während der Sühneschwur in der düster feierlichen Weise:

43. *Grave.*

ergeht, und Kampf (Beispiel 44), Friedensgewinn (Beispiel 45) und Triumph (Beispiel 46) ihre Symbolisierung in den festgeformten Themen:

44.

45. *Moderato grazioso.*

und

46.

finden.

So bietet denn auch die Rienzimusik eine reiche Fülle von Interessantem und vielfach auch Schönem, und selbst ihre weniger gelungenen Teile werden den Genuß am hochgemuten Werke nicht beeinträchtigen können, wenn erst, nach dem rühmlichen Vorgange der Hoftheater zu Karlsruhe (unter Felix Mottl) und zu Berlin (unter Carl Muck), der „Rienzi" unverstümmelt und unter bedeutsamer Herausarbeitung des durchaus unanfechtbaren, gewaltig packenden Dramas auf die Bühnen gebracht wird.

Der fliegende Holländer

Erläuterung von Ferdinand Pfohl.

Enstehen und die Dichtung des Werkes.

In den Jahren 1837—39 wirkte Richard Wagner als junger Kapellmeister in Riga. Zu jener Zeit kam ihm ein merkwürdiges novellistisches Fragment Heinrich Heines zu Gesicht, das den Titel führte „Aus den Memoiren des Herrn v. Schnabelewopski". In jeder Zeile, in jeder Wendung gesättigt mit dem eigentümlichen Wesen Heinrich Heines, graziös und unartig zu gleicher Zeit, witzig und schwermütig, von ironischen Salzen durchsäuert und von hochpoetischen Stimmungen getragen, wurde dieses novellistische Fragment, das im „Salon" von 1834 erschienen war, für Richard Wagner von besonderer Bedeutung, da es ihn mit der Sage vom fliegenden Holländer, wenn nicht zuerst bekannt machte, so doch in das Verhältnis eines starken Interesses, einer lebhaften Sympathie treten ließ. Heinrich Heine erzählt die Geschichte freilich in der ihm eigenen Tonart, aber doch so stimmungsvoll in der Schilderung, er läßt die Grundzüge der Sage so plastisch klar hervortreten, daß man diese seine Erzählung unzweifelhaft als die Quelle bezeichnen darf, aus der Richard Wagner seine Operndichtung geschöpft hat. Heine läßt den Helden seiner Novelle — der unverkennbar die Züge des Dichters selbst trägt, — eine Seefahrt unternehmen, von Hamburg aus, seiner guten Vaterstadt, die er auch diesmal mit einem Platzregen jener Anzüglichkeiten überschüttet, mit denen aufzuwarten er jederzeit die Laune besaß. Die Fahrt auf der Nordsee setzt zugleich mit dem Schiff auch die Phantasie des Erzählers in eine lebhaft schaukelnde Bewegung. Er schaut hinab in die grüne Tiefe, wo die versunkenen Städte ein tiefes Wasserleben führen, wo die Schellfische in Ratsherrentracht herumschwimmen und niederes Krebsvolk umherwimmelt. „In der Nacht

sah ich 'mal ein großes Schiff mit ausgespannten blutroten Segeln vorbeifahren, daß es aussah wie ein dunkler Riese in einem weiten Scharlachmantel. War das der fliegende Holländer? . . . In Amsterdam aber, wo ich bald darauf anlangte, sah ich ihn leibhaftig selbst, den grauenhaften Mynheer, und zwar auf der Bühne. . . ."

Heine fährt dann fort: „Die Fabel von dem fliegenden Holländer ist Euch gewiß bekannt. Es ist die Geschichte von dem verwünschten Schiffe, das nie in den Hafen gelangen kann, und jetzt schon seit undenklicher Zeit auf dem Meere herumfährt. Begegnet es einem anderen Fahrzeuge, so kommen einige von der unheimlichen Mannschaft in einem Boot herangefahren und bitten, ein Packet Briefe gefälligst mitzunehmen. Diese Briefe muß man an den Mastbaum festnageln, sonst widerfährt dem Schiff ein Unglück, besonders wenn keine Bibel an Bord oder kein Hufeisen am Fockmast befindlich ist. Die Briefe sind immer an Menschen adressiert, die man gar nicht kennt oder die längst verstorben, so daß zuweilen der späte Enkel einen Liebesbrief in Empfang nimmt, der an seine Großmutter gerichtet ist, die schon seit hundert Jahr' im Grabe liegt. Jenes hölzerne Gespenst, jenes grauenhafte Schiff, führt seinen Namen von seinem Kapitän, einem Holländer, der einst bei allen Teufeln geschworen, daß er irgend ein Vorgebirge, dessen Namen mir entfallen, trotz des heftigen Sturmes, der eben wehte, umschiffen wolle, und sollte er auch bis zum jüngsten Tage segeln müssen. Der Teufel hat ihn beim Wort gefaßt, er muß bis zum jüngsten Tag auf dem Meer herumirren, es sei denn, daß er durch die Treue eines Weibes erlöst werde. Der Teufel, dumm wie er ist, glaubt nicht an Weibertreue, und er erlaubt daher dem verwünschten Kapitän, alle sieben Jahre einmal ans Land zu steigen und zu heiraten und bei dieser Gelegenheit seine Erlösung zu betreiben. Armer Holländer! Er ist oft froh genug, von der Ehe selbst wieder erlöst und seine Erlöserin los zu werden, und er begiebt sich dann wieder an Bord."

Das ist die Fabel, die Heine, bis auf die Bosheit vom dummen Teufel, der nicht an die Weibertreue glaubt, getreu der Überlieferung mitteilt. Auf diese Fabel gründet sich nun das Stück, das er im Theater zu Amsterdam gesehen haben will.

„Es sind wieder sieben Jahre verflossen, der arme Holländer ist des endlosen Umherirrens müder als jemals, steigt ans Land, schließt Freundschaft mit einem schottischen Kaufmann, dem er begegnet, verkauft ihm Diamanten zu spottwohlfeilem Preise, und wie er hört, daß sein Kunde eine schöne Tochter besitzt, verlangt er sie zur Gemahlin. Auch dieser Handel wird abgeschlossen. Nun sehen wir das Haus des Schotten. Das Mädchen erwartet den Bräutigam, zagen Herzens. Sie schaut oft mit Wehmut nach einem großen, verwitterten Gemälde, welches in der Stube hängt und einen schönen Mann in spanisch-niederländischer Tracht darstellt; es ist ein altes Erbstück, und nach der Aussage der Großmutter ist es ein getreues Konterfei des fliegenden Holländers, wie man ihn vor hundert Jahr' in Schottland gesehen, zur Zeit König Wilhelms von Oranien. Auch ist mit diesem Gemälde eine überlieferte Warnung verknüpft, daß die Frauen der Familie sich vor dem Originale hüten sollten. Eben deshalb hat das Mädchen von Kind auf sich die Züge des gefährlichen Mannes ins Herz geprägt. Wenn nun der wirkliche fliegende Holländer leibhaftig hereintritt, erschrickt das Mädchen. Aber nicht aus Furcht. Auch jener ist betroffen bei dem Anblick des Porträts. Als man ihm bedeutet, wen es vorstelle, weiß er jedoch jeden Argwohn von sich fernzuhalten; er lacht über den Aberglauben, er spöttelt selbst über den fliegenden Holländer, den ewigen Juden des Ozeans; jedoch unwillkürlich in einen wehmütigen Ton übergehend, schildert er, wie Mynheer auf der unermeßlichen Wasserwüste die unerhörtesten Leiden erdulden müsse, wie sein Leib nichts anderes sei als ein Sarg von Fleisch, worin seine Seele sich langweilt, wie das Leben ihn von sich stößt und auch der Tod ihn abweist; gleich einer leeren Tonne, die sich die Wellen einander zuwerfen und sich spottend einander zurückwerfen, so werde der arme Holländer zwischen Tod und Leben hin und her geschleudert, keins von beiden wolle ihn behalten; sein Schmerz sei so tief wie das Meer, worauf er herum schwimmt, sein Schiff sei ohne Anker und sein Herz ohne Hoffnung. . . . Die Braut betrachtet ihn ernsthaft und wirft manchmal Seitenblicke nach seinem Konterfei. Es ist, als ob sie sein Geheimnis erraten habe, und wenn er nachher fragt: Katharina, willst Du mir treu sein? antwortet sie entschlossen: Treu bis in den Tod."

Bis zu diesem bedeutungsvollen Moment erzählt der Dichter den Inhalt des Stückes. Die unmittelbare Fortsetzung, die Schilderung des Konflikts, bleibt er uns leider schuldig. Er unterbricht seine Erzählung, um einem Liebesabenteuer nachzugehen und der bona dea seinen Tribut darzubringen. Als er nach diesem stark erotischen Intermezzo wieder in das Theater zurückkehrt, ist das Stück schon bis zur Schlußscene gediehen, wo auf einer hohen Meerklippe „das Weib des fliegenden Holländers, die Frau fliegende Holländerin, verzweiflungsvoll die Hände ringt, während auf dem Meere, auf dem Verdeck seines unheimlichen Schiffes, ihr unglücklicher Gemahl zu schauen ist. Er liebt sie und will sie verlassen, um sie nicht ins Verderben zu ziehen, und er gesteht ihr sein grauenhaftes Schicksal und den schrecklichen Fluch, der auf ihm lastet. Sie aber ruft mit lauter Stimme: Ich war dir treu bis zu dieser Stunde, und ich weiß ein sicheres Mittel, wodurch ich dir meine Treue erhalte bis in den Tod!

Bei diesen Worten stürzt sich das treue Weib ins Meer, und nun ist auch die Verwünschung des fliegenden Holländers zu Ende, er ist erlöst, und wir sehen, wie das gespenstische Schiff in den Abgrund des Meeres versinkt."

Der Schluß, den der Dichter seiner Erzählung anhängt, ist wiederum echter Heine: „Die Moral des Stückes ist für die Frauen, daß sie sich in acht nehmen müssen, keinen fliegenden Holländer zu heiraten; und wir Männer ersehen aus diesem Stücke, wie wir durch die Weiber im günstigsten Falle zu Grunde gehen."

So weit Heinrich Heine. Seine Erzählung hat auf das künstlerische Empfinden des jungen Wagner „einen unauslöschlichen Eindruck" gemacht. Wagner stand damals vor dem ersten entscheidenden Wendepunkt seines Lebens. Er gedachte zunächst mit seinen „bisherigen Verhältnissen zu brechen". Kühne Eroberpläne tauchten in seiner Seele auf und ein fernes, glänzendes Ziel leuchtete in sein Leben hinein: Paris, von wo aus der Enthusiasmus des Unerfahrenen die Welt sich zu erobern gedachte. Als er sich anschickte, dieses ferne, glänzende Ziel aufzusuchen, ahnte er nicht, daß es eine Epoche der größten seelischen Schmerzen und der schwersten Entbehrungen werden sollte, die mit dem Augenblick begann, in dem er Riga verlassen hatte. Er nahm aus Riga die beiden ersten dort beendeten

Akte des „Rienzi" mit auf das kleine Segelschiff, das von Pillau aus nach London in See stach. Der fliegende Holländer wurde erst in seiner Seele lebendig während der vier Wochen dauernden Seereise, die ihn das Meer in seinem Zorn, in der Erhabenheit seiner Rhythmen und die grandiose Gewalt der elementaren Natur kennen lehrte. Er hörte auf dieser an Gefahren reichen Reise den Sturm an den Masten rütteln, durch das Takelwerk pfeifen, er sah das gewaltige Spiel der Wellen, der düsteren, schaumbedeckten Kolosse, die das Schiff gleich wilden Bestien ansprangen; einen trostlosen Himmel, an dem drohendes Gewölk sich ballte, gleich ungeheuren Segeln, die der Sturm zerfetzte. Die unendlich reichen, überraschenden und erschütternden Phänomene des Meeres mit ihren dämonischen Accenten und ihrer unerschöpflichen Phantastik mußten auf eine Künstlerseele von der Tiefe der seinen, auf einen Geist von dem Feuer und der Erregbarkeit, die ihm eigentümlich war, von stärkster Wirkung sein. Die Fahrt durch die norwegischen Schären machte nach dem Geständnis Wagners in der Thal einen wunderbaren Eindruck auf seine Phantasie. Und als er in dieser Stimmung, inmitten dieser brausenden, kochenden See, dieser wilden Klippen, dieser heulenden Stürme, durch Matrosenerzählungen wieder an das alte Seegespenst, den fliegenden Holländer, erinnert ward, gewann jene düstere Gestalt in ihm sofort „eine bestimmte, eigentümliche Farbe". Wagner hatte jetzt das Lebenselement des Holländers kennen gelernt, er verstand jetzt die phantastische Natur dieser Erscheinung, weil er sie, ins rein Elementare zurück übersetzt, erlebt hatte; in dem großen Buch der Natur hatte er eines der erschütterndsten und großartigsten Kapitel gelesen. Mitten in Sturm und Wetter war ihm der fliegende Holländer erschienen. Sein intuitives Auge sah in diesem Phantom den Sturm und die Woge, die Urformen, aus denen das Volk seine Geister und Märchen formt, aber auch das große Symbol. Sturm und Woge sind dissonante Bewegung, und in dieser Dissonanz seines Wesens wird der Holländer zu einer Gestalt der Sehnsucht nach Ruhe und Frieden; ihr letztes und tiefstes Ziel ist der Tod. In der Erzählung des Volkes lebt der Holländer lediglich als unheimliches und verfluchtes Gespenst, das dem Schiffer Unheil bringt: eine naiv-poetische Umschreibung jener großen verderblichen Welle, die ein Boot zer-

trümmert, ein Schiff zum Kentern bringt. Wagner hat vom Anfang an im Holländer den leidenden Menschen erkannt. Er nahm darum auch das Gespenstische von ihm; er empfand zunächst an der merkwürdigen Gestalt jene Tragik, die alles Erschaffene treffen muß, wenn es sich über das Naturgesetz erhebt. Das Los des Menschen ist es, zu sterben. Gelänge es einem Menschen, von diesem Naturgesetz sich zu befreien, so müßte sich immer wieder dieselbe tragische Geschichte wiederholen: der Mensch kann eben nur ein Leben ertragen. Ein zweites würde für ihn zum Fluch, wäre die Quelle namenloser Leiden, wie sie der Holländer und Ahasver zu tragen haben. Wagner erlebte den Holländer auf seiner stürmischen Seefahrt nicht im Sinne der Matrosenfabel, sondern als Künstler: aus den Lebensbedingungen des Holländers selbst heraus. Er sah ihn von innen heraus, ihn, den die Anderen nur von außen her kannten. Nur so vermochte er es, der Sage selbst ihre letzte endgiltige Fassung zu geben, die Gestalt des Holländers monumental für alle Ewigkeit zu meißeln. Und gerüstet mit dem Wissen, das Wagner auf seiner Meerfahrt von der Natur und ihren Dämonen, von der See und ihren Geheimnissen geworden war, ging er daran, sein Opernbuch zu schreiben.

Die äußeren Umstände, unter denen diese merkwürdige Dichtung vollendet wurde, waren nichts weniger als erfreulich. Wagner, der in Begleitung seiner treuen Frau Minna und eines großen Hundes in Paris angekommen war, geriet hier in eine Notlage schrecklichster Art. Hunger und Sorge hatten sich an seine Sohlen geheftet, und es bezeichnet das äußerste Maß dieses unsäglichen Elends, daß seine Frau*) im Gehölz von Boulogne nach Wurzeln suchte, mit denen das unglückliche Künstlerpaar seinen Hunger stillte, daß sie auf der Straße Almosen erbettelte. . . . Es war eine Zeit der bittersten Not und Entbehrung. Wagner fristete schließlich sein Dasein durch musikalische Lohnarbeiten, durch Anfertigung von Galopps und Quadrillen, Potpourris und Arrangements beliebter Stücke für Cornet à piston. So verlebte er den Winter des Jahres 1841. Im Frühjahr zog er dann auf das Land nach Meudon. Hier erwachte wieder die Lust am Leben in ihm; er

---

*) Vergl. Hugo Dinger: R. Wagners geistige Entwickelung. S. 29.

dachte wiederum an künstlerische Arbeiten, nachdem er der Ausübung aller Kunst — nach Beendigung des Rienzi — zu entsagen sich genötigt gesehen hatte. Den Entwurf zum „Fliegenden Holländer", den er im Einverständnis mit Heinrich Heine gemacht, hatte er Pillet, dem Direktor der Großen Oper in Paris, überreicht. Dieser erste Entwurf schloß sich, nebenbei bemerkt, eng an die Erzählung Heines an. Die Handlung spielte an der schottischen Küste; der schottische Seefahrer hieß Donald; der Verlobte Sentas Georg.

Wagner hoffte wohl, mit der Ausführung und der Komposition des Werkes betraut zu werden. Indessen, es kam anders. Die Direktion der Großen Oper bezahlte Wagner nach langwierigen Verhandlungen mit einer Summe von 500 Frs. den eingereichten Entwurf, den sie vorher schon — ohne das Wissen Wagners — einem französischen Textdichter übergeben hatte, dessen Arbeit wiederum von einem Musiker dritter Ordnung namens Dietsch komponiert wurde, eine Compagniearbeit, die einen wohlverdienten Mißerfolg erlebte, als sie endlich den Weg auf die Bühne gefunden.

Wagner hatte aber darum nicht darauf verzichtet, seinen Holländerstoff selbst auszuführen: er machte sich mit Eifer an die Arbeit. Aber um diese Dichtung, die er für sich geschaffen, musikalisch komponieren zu können, bedurfte er der musikalischen Anregung, einer „musikalischen Atmosphäre", in die er sich zunächst wieder versetzen mußte, da ihm in dem langen Schweigen, das ihm die Umstände auferlegt hatten, „in der langen Unterbrechung alles eigenen Schaffens ein heftiger Zweifel an seiner musikalischen Produktionskraft selbst gekommen war". Er mietete sich also ein Piano. Aber nachdem das Instrument angekommen war, packte ihn eine wahre Seelenangst. Er gesteht: „Ich fürchtete nun, entdecken zu müssen, daß ich gar nicht mehr Musiker sei. Mit dem Matrosenchor und dem Spinnerlied begann ich zuerst; alles ging wie im Fluge von statten, und laut auf jauchzte ich vor Freude bei der innig gefühlten Wahrnehmung, daß ich noch Musiker sei. In sieben Wochen war die ganze Oper komponiert. — Am Ende dieser Zeit überhäuften mich wieder die niedrigsten äußeren Sorgen: zwei volle Monate dauerte es, ehe ich dazu kommen konnte, die Ouverture zu der vollendeten Oper zu schreiben, trotzdem ich sie fast fertig im Kopf herumtrug. Natürlich

lag mir nun nichts so sehr am Herzen, als die Oper schnell in Deutschland zur Aufführung zu bringen: von München und Leipzig erhielt ich abschlägige Antwort. Die Oper eigne sich nicht für Deutschland, hieß es. Ich Thor hatte geglaubt, sie eigne sich nur für Deutschland, da sie Saiten berührt, die nur bei den Deutschen zu erklingen im stande sind — — —"

Der „Fliegende Holländer" bedeutet in der künstlerischen Entwickelung Wagners den Beginn einer ganz neuen Epoche. Wagner, der bis dahin Operntexte verfertigt hatte, nach der Schablone, wie sie gang und gäbe war, Operntexte mit Arien, Duetten, Ensemblescenen und Chören, die sich an vorhandene litterarische Werke anschlossen, diese eigentlich nur in eine andere, weniger vollkommene Form umgossen, ihre künstlerische Selbständigkeit aufhoben, Wagner hat mit dem „Fliegenden Holländer" seine Kunst, seinen Stil entdeckt, die ureigene Welt seines schöpferischen Genies zum erstenmal betreten: er begann mit diesem Werke, wie er selbst sagt, seine Laufbahn als Dichter. Um die Bedeutung dieser ungeheuren Wandlung seines geistigen Menschen ihrem wahren Werte nach abschätzen zu können, muß man dessen eingedenk sein, daß der „Fliegende Holländer" nach dem „Rienzi" entstand, daß also Wagner den für seine ganze künstlerische Zukunft so folgenschweren Schritt aus dem historischen Gebiet hinüber in das Reich der Sage mit jener instinktiven Sicherheit ausführte, mit der das produktive Genie seinen Lebensgesetzen, den geheimnisvollen Impulsen seines Wesens unter allen Umständen folgen muß. Diese Verbindung der Wagnerschen Seele mit der Sage vollzog sich mit der Notwendigkeit eines chemischen Prozesses zwischen wahlverwandten Elementen. Rienzi und Holländer, in engster Nachbarschaft der Zeit miteinander verbunden, sind geistige und künstlerische Werte von erstaunlichstem Unterschied, Kontraste von schroffster Art; als Kunstwerke ebenso unvereinbar, wie die menschlichen Erscheinungen: Rienzis, des römischen Volkstribunen, und des Holländers, des nordischen Seemanns. Rienzi, ganz historische Oper, geschwellt von einer Fülle äußerer dramatischer Vorgänge, von einer komplizierten politischen Intrigue getrieben, voll von äußerem Prunk und glänzendem Pomp. Der Holländer dagegen: ein rein psychisches Drama, in allem Äußeren düster, unheimlich; auf eine Fabel von so großer Ein-

fachheit basiert, daß Wagner das Ganze ursprünglich in einem Akt, als dramatische Ballade, auszuführen gedachte. Das Drama selbst auf einen inneren Konflikt gestellt, von einer sittlichen Idee beherrscht, auf ein moralisches Problem zugespitzt.

Der Holländer ist der erste Tag in der Schöpfungsgeschichte der Wagnerschen Welt: dieses Werk bezeichnet den einen großen Augenblick, da eine mystische Stimme befiehlt: „Es werde Licht!" Wagner bleibt, von diesem Drama angefangen, der Sage treu. Wie wenig er sich der Tragweite dieser Verbindung seiner schöpferischen Kraft mit der Sage bewußt war, beweist die Thatsache, daß schon der nächste Opernplan, den Wagner faßte, die „Sarazenin", wieder der Geschichte entnommen war. Er kam indessen nicht zur Ausführung. Niemand hat jemals nachher Wagner eine größere Wohlthat erwiesen, als jene war, die er sich selbst erzeigte, als er seine Dramen aus dem Gebiet der Sage zu schöpfen begann. Denn in der Sage fand er den wahren Menschen und die höhere Idee, die sich in jeder bedeutungsvollen Erscheinung inkarniert und die der Blick des genialen Menschen sofort durch das Materielle hindurch erfaßt.

Wagner hat auch die Erscheinung des Holländers nach dieser Seite hin geprüft: er sieht in dieser Gestalt das mythische Gedicht des Volkes: „ein uralter Zug des menschlichen Wesens spricht sich in ihm mit herzergreifender Gewalt aus". In diesem Zug erkennt Wagner, auf seine allgemeinste Bedeutung zurückgeführt, die Sehnsucht nach Ruhe aus den Stürmen des Lebens. Indem er nach Analogien für diese germanisch-symbolische Gestalt sucht, entdeckt er diesen selben Zug in der Person des hellenischen Odysseus, der auf seinen Irrfahrten von Sehnsucht erfüllt ist nach der Heimat, nach Haus, Herd und Weib, „dem wirklich Erreichbaren und endlich Erreichten". Neben Odysseus, den bürgerfreudigen Sohn des alten Hellas, stellt Wagner den „ewigen Juden", in dessen Gestalt das Christentum, das keine irdische, sondern nur eine himmlische Heimat kennt, jene nie befriedigte Sehnsucht nach Ruhe verkörpert hat: „Diesem immer und ewig, zweck- und freudlos zu einem längst ausgelebten Leben verdammten Wanderer blühte keine irdische Erlösung; ihm blieb als einziges Streben nur die Sehnsucht nach dem Tode, als einzige Hoffnung die Aussicht auf das

Nichtmehrsein." Die großartige Zeit, die den Bewegungstrieb des Menschen, zum drängenden Entdeckungsgeist gesteigert, in den Schlußdecennien des Mittelalters auf den weltumgürtenden Ocean hinausführte, schuf den Mythos vom fliegenden Holländer, jenes Gedicht des Seefahrervolks aus der weltgeschichtlichen Epoche der Entdeckungsreisen, in dem der Volksgeist den Charakter des ewigen Juden mit dem des Odysseus merkwürdig gemischt hatte. Der neue, thätige Drang zum Leben, der die Völker erfaßt hatte, war dem Holländer zum Verhängnis geworden. Zur Strafe seiner Kühnheit wurde der holländische Seefahrer „vom Teufel — das ist hier sehr ersichtlich: dem Element der Wasserfluten und der Stürme — verdammt, auf dem Meere in alle Ewigkeit rastlos umherzusegeln. Als Ende seiner Leiden ersehnt er, ganz wie Ahasveros, den Tod; diese, dem ewigen Juden noch verwehrte Erlösung kann der Holländer aber gewinnen durch ein Weib, das sich aus Liebe ihm opfert: die Sehnsucht nach dem Tode treibt ihn somit zum Aufsuchen dieses Weibes; dies Weib ist aber nicht mehr die heimatlich sorgende, vor Zeiten gefreite Penelope des Odysseus, sondern es ist das Weib überhaupt, aber das noch unvorhandene, ersehnte, geahnte, unendlich weibliche Weib, — sage ich es mit einem Worte heraus: das Weib der Zukunft". So faßte Wagner die Sage vom Holländer durchaus als Künstler und als Dichter auf. Sie war das erste Volksgedicht, das ihm, um mit seinen Worten zu sprechen, „tief in das Herz drang, und ihn als künstlerischen Menschen zu ihrer Deutung und Gestaltung im Kunstwerk gemahnte".

Und auch das persönliche Erlebnis spielte stark in das Kunstwerk hinein. In der Öde seines Pariser Aufenthaltes, heimatlos und elend, „in den Sümpfen und Fluten" seines Daseins fühlte Wagner das Los des Holländers als sein eigen persönliches Schicksal. Den Holländer, den ihn einst das tobende Meer als Naturdämon erleben ließ, als den Träger jener trotzigen Kraft gezeigt, die den Menschen mit höheren Gewalten in Konflikt bringt, diesen Holländer erlebte er nochmals in der schrecklichen Pariser Zeit ganz in der Fülle seiner Menschlichkeit, seines Unglücks und seiner verzehrenden Sehnsucht nach Erlösung. Die Erlösung des tragischen Menschen tönt hier zum erstenmal als intensiver Accord der Wagnerischen Kunst in das Schaffen des Künstlers

hinein. Sie sollte das Problem werden, das den genialen Mann bis an das Ende seines Lebens beschäftigte und in allen seinen später geschaffenen Werken wiederkehrt.

Wagner hat, wie oben schon angedeutet, seine „neue Richtung", sein symbolisch-psychologisches Drama rein instinktiv gefunden, ohne Reflexion und theoretisches Grübeln. Seine theoretischen Lehrsätze stellte er erst sehr viel später auf, nachdem die großen Werke schon geschaffen waren, mit denen er seiner Theorie und seiner Kunstphilosophie vorangeeilt war. Wagner selbst war weit davon entfernt, seine Holländerdichtung für ein Meisterwerk zu halten. Er sprach es deutlich aus, daß in seiner Dichtung vieles noch unentschieden, das Gefüge der Situationen meist verschwimmend ist, und daß die dichterische Sprache und der Vers das individuelle Gepräge nicht selten vermissen lassen.

Der „Fliegende Holländer" erlebte seine erste Aufführung am 3. Januar 1843 in Dresden, wohin Wagner — wie man aus seiner Biographie als bekannt voraussetzen darf — übergesiedelt war, um dort die Vorbereitungen zur Aufführung seines „Rienzi" nachdrücklicher betreiben zu können, als ihm dies von Paris aus möglich gewesen wäre. Die Wirkung des Holländers — mit der Schröder-Devrient in der Rolle der Senta — war außerordentlich. Den Zuhörern wurde, wie ein glaubhafter Bericht*) sich vernehmen läßt, „bald warm, bald kalt vor Schauern der Ergriffenheit". Indessen, die Angriffe der Gegner und der Widerspruch jener dummen und böswilligen Kritik, die im Leben Wagners von Anbeginn an eine so unerhört schändliche Rolle gespielt hat, schüchterte die leitenden Persönlichkeiten der Dresdner Hofoper in solchem Maße ein, daß sie das Werk nach der vierten Aufführung vom Spielplan absetzten, um nicht den Ruhm eines Künstlers, der anderen ein Ärgernis war, am eigenen Leibe büßen zu müssen. Charakteristisch, daß das anfangs von dem neuen Werk Wagners so widerstandslos fortgerissene Publikum in seiner Begeisterung schnell sich abkühlte, eine Folge der Kaltwasserbehandlung, die ihm von der Wagner feindselig gestimmten Kritik fürsorglich zuteil ward und die von dem Widerspruch, den das ganze impotente Musik-

*) Vergl. Glasenapp: Wagnerbiographie. I.

Handwerkertum gegen Wagner, der Philister gegen das Genie, erhob, in ihrer desillusionierenden Wirkung nur noch gesteigert wurde. Den Enthusiasten, unsicher geworden, blies in ihrer Betroffenheit die „öffentliche Meinung" — diese Spott-Geburt von Dreck und Feuer, von Druckerschwärze und geistiger Armut — den erlösenden Gedanken ein, daß Wagner die Erwartungen, die man nach dem „Rienzi" auf ihn setzen durfte, eigentlich schnöde getäuscht habe. Und diese Parole, „getäuschte Erwartung", that denn auch ihre Schuldigkeit. Die Oper verschwand. Wagner wurde allerdings die Genugthuung zu teil, seinen Holländer von keinem Geringeren als dem alten Meister Louis Spohr thatkräftig beschützt zu sehen. Spohr führte noch 1843 die Oper in Kassel auf. Brieflich äußerte er sich dahin, daß er Wagner „unter den jetzigen dramatischen Komponisten für den begabtesten" halte. Er weist besonders auf das künstlerische Streben dieses Musikers hin, das „dem Edlen zugewendet ist; und das besticht in jetziger Zeit, wo alles darauf ausgeht, Aufsehen zu erregen und dem gemeinsten Ohrenkitzel zu fröhnen. . . ." Den Ernst seines Strebens von einem so hochstehenden Künstler, wie Spohr es ohne Zweifel ist, erkannt und gewürdigt zu wissen, das mußte Wagner wohlthun. Und man darf nicht vergessen, daß jedes Evangelium erst nur für wenige Jünger verkündet ward, bevor es sich über Länder und Meere ausbreitete.

„Aus allem Instrumentalnebel zur Bestimmtheit des Dramas erlöst", so äußerte Wagner das Gefühl starker Sicherheit, das ihn erfüllte, als er in seiner Holländerdichtung seine Musik auf den festen Boden des Dramas stellte. Die Bestimmtheit des Dramas war ihm ausschlaggebend auch für die Bestimmtheit des musikalischen Ausdrucks. Auf den Ursprung seiner Musik aus dem Innern des Dramas hat Wagner nachdrücklichst hingewiesen. Vom Holländer angefangen, war Wagner in allen seinen dramatischen Arbeiten „zunächst Dichter und erst in der vollständigen Ausführung des Gedichts" wurde er wieder Musiker. Aber er war ein Dichter, der des musikalischen Ausdrucksvermögens für die Ausführung seiner Dichtungen sich im voraus bewußt war." Wagner sagt, dieses eigentümliche innere Verhältnis des Musikers zum Dichter näher begrenzend, daß ihm lediglich der Musiker befähigt erschien, das Drama für den Ausdruck so zu

erweitern, daß die Musik die Fülle ihres Wesens, den Reichtum des musikalischen Ausdrucks zur Entfaltung zu bringen vermag*). In seiner Fähigkeit, sich zu erweitern, entspricht also das Drama dem Reichtum des musikalischen Ausdrucks. Wagner hat für dieses Vermögen des Musikers, das Drama zu erweitern, die Musik in ihrem Reichtum zu entfalten, den dramatischen Ausdruck in musikalische Energie umzusetzen, das dichterische Moment musikalisch auszulösen, Dichtung und Musik in eine höhere Einheit — als Musikdrama — zu verschmelzen, schon in seinem Holländer Beispiele von gewaltiger Überzeugungskraft gegeben. Sie sollten sich in seinen folgenden Werken zu einer Kette wunderbarster Kunstwirkungen zusammenschließen. Der Holländer ist der Anfang dieser neuen Kunst, in der sich an der dichterischen Inspiration die musikalische entflammt; der Dichter erschafft sich hier seine Welt, und der Musiker durchströmt sie mit dem warmen Odem des Lebens. So hatte Wagner den Stürmen des Meeres und der Not des Daseins seine Dichterweihe zu danken. Es giebt keinen Dichter, der schöner und ergreifender begonnen hat, als er. Wie bei allen großen und starken Geistern war auch sein Anfang Sturm und Drang; Sturm in des Wortes ureigenster Bedeutung, als elementares Ereignis, als Naturlaut und Naturgewalt; nicht als revolutionärer Thatensturm, der in den Werken der litterarischen Stürmer und Dränger dahinbraust in wilden Dissonanzen, als leidenschaftlicher Protest jener verirrten Liebe zu unmöglichen Idealen, die sich selbst zum Haß gegen Gott und Menschen erniedrigt, weil ihr das fruchtbare Endziel fehlt: die versöhnende Harmonie, das erhebende Schicksal, das Wagner schon hier, in diesem seinem ersten Werk als Dichter, mit erstaunlich sicherem Griff als die große treibende Kraft in sein Drama gelegt hat.

---

*) Der nicht ganz leicht verständliche Satz lautet bei R. Wagner: „Das Drama mußte also für den Ausdruck sich erweitern und diese, dem Reichtum musikalischen Ausdrucks entsprechende Fähigkeit in ihm zu entdecken und fortzubilden, schien mir lediglich dem Musiker selbst möglich zu sein." (Brieflich mitgeteilt bei Chamberlain, R. Wagner, 239.)

Die Ouverture.

Die Holländer-Ouverture ist — losgelöst in ihren Beziehungen zum nachfolgenden Drama — ein Stück von außerordentlich malerischer Kraft: eine prachtvolle Meermusik, voll von großer Seestimmung. Ganz allgemein aufgefaßt, giebt sie von Meer und Sturm eine kühne Schilderung; sie lauscht den Stimmen der Natur: das Heulen des Sturmes, sein wilder Tanz mit den rollenden Wogen und die zahllosen phantastischen Töne, die Meer und Wind zusammen erzeugen, sind in dieser Ouverture mit beispiellosem Realismus festgehalten und geben ihr die Grundstimmung. Diese Musik ist in jeder Note groß und gewaltig empfunden; man merkt ihre Herkunft aus der lebendigen Natur. Sie beginnt in dämonischen Kreisen, die sie nur dort verläßt, wo sie, um des künstlerischen Gegensatzes willen, die humoristischen Cirkel des Matrosenlebens streift. Seinen packenden Naturschilderungen hat Wagner eine erhöhte Bedeutung gegeben, indem er mitten in sie hinein die Gestalt des fliegenden Holländers stellt. Der Holländer wird Eins mit dem Sturm, er, der gleich dem Sturme über die Meere fährt, halb grausiges Phantom, halb sehnsüchtiger Mensch, der den Frieden und die ewige Ruhe sucht. Es giebt wenige groß angelegte und weit ausgeführte Tondichtungen, die in ihrer inneren Entwickelung so klar verständlich sind, wie diese Holländer-Ouverture, so beredt wie sie und so ergeifend sich mitteilen.

Die Ouverture beginnt mit ungestüm wilder Bewegung: ein hohler, aber scharfer Klang in den Geigen, der mit jähem Anriß einsetzt; die Hörner rufen dazu:

1. *Allegro con brio.*

Ein echtes Naturmotiv, das in seiner nicht minder naturalistisch-gestoßenen Rhythmik wie ein Sturmsignal wirkt. Es ist der Seemannsruf, den die Matrosen des fliegenden Holländers im Munde führen. Das Motiv spielt sowohl in der Ouverture wie in der Oper eine große

Rolle als Sturmmotiv*); es symbolisiert aber auch den Holländer selbst. In der Einleitung der Ouverture fegen über dieses Motiv chromatische Tonleitern hinweg; explosive Instrumentalharmonien, wilde Accordstöße schließen sich an. Stimmen werden laut, die bald wie nach Hilfe zu schreien scheinen, bald furchtbar drohend anschwellen: alle Schrecken der Natur brechen los, Sturm überall. Angst und Grausen liegt auf dieser Musik, die jene Gemütswirkung besitzt, mit der große Naturschauspiele den Menschen drücken und erheben. Nach einem furchtbaren Ausbruch sinkt in einem decrescendo chromatischer Harmonien das Getöse der empörten Elemente in sich selbst zusammen. Eine tiefe Stille tritt ein. Dann singt das melancholisch-schüchterne Englischhorn die schöne Melodie:

2. *Andante.*

Das ist die fromme Bitte des Menschen, die über die Schrecknisse der Natur zum Himmel hinauf dringt. Es ist zugleich die Verheißung der Erlösung, die einst auch dem Holländer zu teil werden soll, wenn ihm ein Weib ewige Treue hält. An diesen ungemein rührenden Satz schließt sich eine Periode, die ganz in ergreifende Schwermut getaucht ist. Sie knüpft an das Motiv aus dem vierten Takt der Erlösungsmelodie an: eine bange Frage an das Schicksal auf dunklen, mystischen Posaunenaccorden:

3.

(Eine Oktave tiefer.)

ꝛc.

Eine wundervoll poetische Stelle! Die tiefe Verzagtheit eines Menschen, dem ein tragisches Geschick den Willen zum Leben gebrochen und den erlösenden Tod vorent-

*) Edvard Grieg hat dieses Motiv Wagners in die Sturmmusik seines Peer Gynt hinübergenommen

hält, lastet auf ihr. Das ganze Wesen des Holländers spricht aus diesen erschütternden Requiem-Klängen zu uns: Das ostinate, fragende Motiv in der Oberstimme, der Blick auf das Ende hin, das einzig das Fühlen und Denken des Holländers beherrscht, und der grollende Posaunenton, die sinkenden Harmonien, die, in der Schwebe bleibend, nicht auf den festen Boden der Tonica gelangen, zum Anfang, der auch das Ende ist: Da haben wir ein getreues Bild der Holländer-Seele und ihrer stummen Qualen. Traurig — nicht groß und dämonisch wie in den ersten Tacten — klingt jetzt das Holländermotiv an. Der zitternde Paukenwirbel, auf dem es steht, beginnt zu schwellen, wird zum Donner und nun bricht der Sturm von Neuem los:

4.

Sturmmotiv und Motiv der Irrfahrt ist diese taumelnde, zischende und sich bäumende Notenlinie. Über Sturm und Wellen hin tönt die klagend sehnsüchtige Stimme des Holländers:

5.

Vergeblich sucht er die wildesten Cyclone auf, die Klippen, an denen die Wellen am wütendsten toben: die Wogen spielen mit ihm „wie mit einer leeren Tonne", die sie hin und herschleudern. Er findet nicht den Tod, den er sucht. Die Musik schildert die Meerfahrten des Holländers mit starken Mitteln. Chromatische Baßfiguren und lange Reihen überraschender harmonischer Rückungen, dazu ungemein lebhafte rhythmische Accente, die bis zum tobenden Affekt sich erhitzen, und nicht zuletzt die brausende Fülle der Instrumentation geben ein Bild von lebendigster Bewegung, von packendem Realismus.

Dem Bedürfnis und der Notwendigkeit, dieser rasenden Sturmmusik einen freundlicheren Gegensatz zu erschaffen, wird in der prächtigen Matrosen-Episode, die jetzt folgt, Genüge gethan. Dröhnende Rufe — man denkt an die starken Töne des Sprachrohrs — kämpfen mit Wetter und Wind:

6.

Über die brausenden Wellen her schwingen sich derbe und lustige Lieder, deren Humor gesalzen ist wie der Seewind, der sie weiterträgt. Wir dürfen entweder annehmen, daß der fliegende Holländer auf seiner Fahrt in die Nähe der Küste gekommen ist, den Schutzkreis eines jener zahlreichen natürlichen Hafen- und Ankerplätze streift, an denen die nordische Küste reich ist, oder daß auf dem Meere selbst ein nordisches Schiff den Kurs des Holländers kreuzt. Diese letztere Ansicht hat Wagner in seiner programmatischen Erläuterung der Holländer-Ouverture selbst ausgesprochen. Wir haben sie zu respektieren, auch wenn ihre poetische Möglichkeit mehr als zweifelhaft ist. Denn daß Matrosen eines Seglers im schweren Sturm sich auf dem Deck ihres Schiffes fröhlichen Gesangsübungen hingeben könnten, ist eine Annahme, die keine licentia poetica wahrscheinlich zu machen vermag. Aber gleichviel. Es handelt sich hier um keine Realität, um keine körperlichen Wirklichkeiten, sondern um einen inneren Vorgang, um ein seelisches Erleben. Der Holländer hört diese gemächlichen, lachenden Lieder; sie bringen ihm Botschaft vom Glück des Lebens, und sie verdoppeln darum seine Qual und seinen Schmerz: denn er selbst darf nicht glücklich sein. In musikalischer Beziehung ist diese Episode — die hier das zweite Thema vertritt — ungemein reizvoll, in ihrer frappanten Volkstümlichkeit von köstlicher Frische. An prächtigen Einzelzügen fehlt es nicht. Zu ihnen rechnen wir vor allem die entzückende Trillerstelle der Flöten mit der aufsteigenden pizzicato-Skala, ein Instrumentationseffekt von außerordentlicher Wirkung; sodann das Matrosenlied selbst, das auf den Rhythmus der Thatkraft und der Naturfreudigkeit gestellt ist:

7.

Das Verwehen dieser gezügelten, rüstigen Rhythmen, dieses naturfrischen Gesanges in dem jetzt wiederum stärker anschwellenden Sturm, im Brausen der Wellen hat Wagner mit scharfer Beobachtung des natürlichen Vorgangs und mit feinster Kunst geschildert. Um die frohen Motive zischt es und brodelt es, summende Skalen steigen auf; die Wellen spritzen, der Orkan setzt mit neuem Atem ein und endlich fegt eine Wetterböe unwirsch und zornig über die Scene: das behagliche Bild verschwindet und nur noch ein einziges Mal wird eine kurze Erinnerung an die Freuden der Glücklichen und Einfachen in der Brust des Holländers lebendig, der jetzt wieder im Sturm über die Wogen dahinfährt, um den Sturm der eigenen Seele im Aufruhr der Elemente zu verbergen, mit dem dämonischen Getöse der entfesselten Natur zu übertönen. Mit einem poetisch und musikalisch tief ergreifenden und höchst bedeutungsvollen Zug hat Wagner auf diese brausende Tonflut einen hellen Schein geworfen, wie das rettende Licht eines Leuchtfeuers: er zieht jetzt in dieser höchsten Not des Holländers das Erlösungsmotiv in den Kreis seiner Darstellung. Mit breiter Fülle, mit dem vollen Glanz der Gnade erscheint es mitten im Sturm, wie eine Offenbarung; immer gewaltiger, überzeugender und zum feierlichen Pathos gesteigert. Es ist das Herz, „das seine unendlichste Tiefe dem ungeheuren Leiden des Verdammten erschloß“, es ist der Blick eines Weibes, der voll erhabener Wehmut und göttlichen Mitgefühls zu ihm dringt*). In diesem göttlichen Mitgefühl vollzieht sich die Erlösung des Verdammten: noch einmal ertönt im Orchester in furchtbarer Heftigkeit das Holländermotiv, von wütenden Passagen wie von Dämonen umheult, da plötzlich ein krachender Schlag ...... und, nach einer Pause, in die ein Entsetzen, wie über eine jähe Katastrophe, die atemversetzende Spannung der letzten Entscheidung hineingedrängt ist, das Wunder dieser Erlösung. Der Schluß der Ouverture ist von außerordentlichster Schönheit und hinreißender Kraft. Wagner benutzt für den Aufbau dieser unvergleichlich poetischen Musik die Erlösungsmelodie: sie erscheint — nach D dur und in ein feuriges Zeitmaß übersetzt — in verkürzten Notenwerten; ihr schließt sich der wundervolle Gesang Sentas:

---

*) Wagner, Gesamm. Schriften. II. Ausgabe. Bd. 5, S. 177

8.

(Ich sei's, die Dich durch ih - re Treu'________ er - lö - se.)

an, dessen melodische Motive Wagner auf herrlichen harmonischen Verschiebungen wie durch farbige Lichtsphären hindurchführt: mit einem unaufhaltsamen Zug nach oben, der die erlöste Seele bis an die Thore des Himmels trägt. Es ist eine Ekstase in dieser Musik, ein Jubel durch Thränen hindurch, eine geweihte Schönheit, die erschüttert. Seinen reinsten Ausdruck findet der poetische Gedanke aber in den letzten Takten, die die innige und reine Sprache des Mitleidens sprechen: ein seliger Klang, eine zarte Lichtwolke, die über dem tiefen Meeresfrieden schwebt, den der bis dahin so ruhelose Meerfahrer gefunden.

Erster Akt.

Die prachtvollen Klänge der Ouverture sind verrauscht: dem instrumentalen Prolog folgt nun das Drama selbst. Wir sehen in eine wilde norwegische Küstenlandschaft hinein: tief in das Innere einer Bucht hat sich vor dem heulenden Sturm das Schiff Dalands, eines nordischen Seefahrers, geflüchtet. Die Matrosen des Schiffes sind in geräuschvoller Arbeit, mit Tauen und Segeln, am Ankerspill, beschäftigt. Es sind die Rhythmen der Seemannsarbeit, die zusammen mit realistischen Naturmotiven die Musik der Einleitung beherrschen. Das Motiv:

9.

mit der charakteristischen Atempause am Anfang, regiert im Orchester: es ist ebenso ein Motiv der Arbeit, des emsigen Sich-Rührens, wie der Matrosenruf:

10.

Ho! He! Ho! He! Hal - lo - jo!

dessen unaufhörlich repetierender, punktierter Rhythmus in der Holländermusik eine große Rolle spielt. Die charakteristische Wendung:

11.

das Symbol der mechanischen Bewegung schlechthin, kehrt z. B. im Spinnerlied wieder in der unverkennbaren Bedeutung eines munteren Arbeitsmotivs. Wir kennen dieses Motiv übrigens schon von Händel her, in dessen Oratorien es in der Gefolgschaft freudiger, sieghafter Stimmungen auftritt: es ist auch bei Händel mit der Vorstellung einer lebhaften Geberde, einer accentuierten Bewegung verknüpft; also genau wie bei Wagner.

Wagner malt die Situation als echter Dramatiker, mit seinem scharfen Blick für das Wesentliche: seine chromatischen Skalen, seine stürmisch anschwellenden elementaren Dissonanzen sind der Natur abgelauscht. Und so ist die ganze Musik der ersten Scene auf den Naturton gestimmt, auf den Klang von Wind und Welle. Die realistische Treue dieser Orchestermalerei, die poetischen Echoeffekte, die Gesänge der Matrosen mit ihrer prunklosen Kraft, bestimmt, den Wettkampf mit dem sausenden Sturm aufzunehmen, setzen sich zu einem Gesamtbild von erquickender Frische und herber Energie zusammen. Es weht Seeluft in dieser Scene, der Zuschauer fühlt sich mitten in die Natur hineingestellt: er empfindet ihre Größe, die den Menschen zu zerschmettern droht, ihn aber auch aufrichtet und erhebt, indem sie ihm das Bewußtsein der eigenen Kraft erweckt. In der künstlerischen Entwickelung Wagners gelangt, von dieser ersten Holländerscene angefangen, das Naturempfinden fortan zur größten Bedeutung. Wie kein anderer Musiker hat Wagner die Natur verstanden, ihre tönende Seele belauscht, ihre feinsten Geheimnisse aufgefangen. Was er in seinen späteren Werken Wunderbares in der Schilderung der Natur geleistet, gehört zu den tiefsten und ergreifendsten Offenbarungen der Kunst. Den Anfang dieses unvergleichlichen Aufstiegs des Künstlers, zu dem die Natur mit ihren süßesten und gewaltigsten Stimmen gesprochen, bezeichnet die Meermusik und die Sturmrhapsodie des Holländers. Sie bleibt ausschlaggebend für den Charakter des ganzen Werkes, sie giebt ihm die Grundstimmung und die musikalische Basis. Sie rauscht in ihm, wie die Brandung des Meeres, bald mit furchtbarer Gewalt, bald leise gedämpft wie aus der Ferne her, zur Ahnung, zum geheimnisvollen Fühlen verschleiert; aber sie ist immer

da und sie schlägt immer wieder in deutlichen Lauten an das Ohr. Der Holländer ist in dieser seiner echt germanischen Eigentümlichkeit das erste Musikdrama, das auch Naturdrama ist, das, aus der Natur heraus empfunden, denselben Geist atmet wie die alten nordischen Sagen und Götterlieder, die nichts anderes sind, als lebendig gewordene Natur, als symbolische Inkarnationen dieser Natur. Dieser echt germanische Grundzug des Holländers bedeutet aber jene wesentliche Eigenschaft, die, in der Opernmusik vollständig neu, schon dieses Wagnersche Werk aus der Gemeinschaft mit dem üblichen Opernwesen vollständig hinaushebt, es abseits der Tradition stellt, von der Wagner nur noch äußere Formen, wie sie bis dahin in der Oper gang und gäbe waren, also Arien, Duette u. s. w., empfangen konnte. Daß er das Meer dramatisch empfunden hat, daß er es als Historie malte, als Geschichte und Sage, nicht als Genrebild — wie es so viele Künstler des Pinsels und der Farbe bisher gethan haben und in Zukunft noch thun werden — darin liegt das Tiefe, das Neue und Unerhörte seines Werkes, seiner Kunst.

Die ersten Vorgänge des Holländers dienen lediglich dem künstlerischen Zweck, die Ankunft des gespenstischen Mannes selbst vorzubereiten. Er kann nur in Gewitter und Sturm kommen: als hoffnungslos Kämpfender, als erschütterte Seele. Schon die Volksphantasie hat das Richtige getroffen: er würde, aus dem Grausen und Schrecken der Natur herausgerissen, mit seinem Schiff in glattem Wasser dahinsegelnd, ins Zahme übersetzt, sofort zur Karikatur: ein unmöglicher Sommerfrischler. Eine entwurzelte Dissonanz. Wagner aber bereitet die große symbolische Dissonanz der Holländergestalt — in der sich der Geist des Meeres, des Ruhelosen, ewig Bewegten verkörpert — durch die Dissonanz der Natur selbst vor, die er mit genialster Freiheit in seiner Musik fixiert hat. Und es entspricht durchaus dem Wesen dieser Dissonanz, daß ihr Wagner, um ihre Wirkung noch zu steigern, Stimmungskreise freundlicheren Inhaltes einbettet.

So zeigt uns Wagner, dieses größte Genie der künstlerischen Kontrastwirkung, zunächst, bevor er uns den Holländer leibhaftig schauen läßt, den biederen Seephilister Daland, gekränkt in seiner Heimatssehnsucht und in seinen Familiengefühlen durch den brutalen Sturm, der ihm den Streich gespielt, „so nah dem

Ziel", seine Heimfahrt unterbrochen zu haben; und so zeigt uns Wagner auch den jungen Steuermann, einen treuherzigen Naturburschen, der die Welt durchstreift mit keinem anderen Gedanken in seinem Hirn, als dem an sein „Mädel", das ihn beglücken wird, wäre man nur erst zu Hause. Die Beiden, das reale Leben selbst, das sich erzeugt und auslebt im engen Kreislauf der Instinkte, brauchen keine Erlösungen.

Auch musikalisch hat Wagner vieles Anziehende und Liebenswürdige in der Sphäre ihrer Lebensäußerungen niedergelegt. Wir hören da die schöne Melodie Dalands:

12.

Schon sah am U - fer ich mein Haus.

Die Wellen, die bisher gegen das Schiff anstürmten, beginnen sich zu beruhigen:

13.

Zwar, es saust noch im Takelwerk; aber in den Ohren des Steuermanns klingt doch auch schon ein anderes Liedchen leise an, dessen Behagen der pfeifende Wind nicht zu stören im stande ist. Die muntere Weise:

14.

Fag. Horn.

erfüllt das Herz der guten Teerjacke mit angenehmen Gedanken: sie ist das Citat aus kecken Matrosentänzen, frohen Deckscenen und derben Seemannshumoresken. Der verwegene Nonensprung zu Anfang der Melodie malt das Naturell dieses Seemannshumors sehr deutlich. Aber auch hier spürt man wieder den Parallelismus mit der See: es ist, als ob das ganze Schiff von einer jähen Welle in dieser None plötzlich in die Höhe gehoben würde, um gleich darauf sanft den Wellenberg hinabzugleiten. Die behagliche Stimmung des jungen Steuermanns nimmt aber, wie er, sich selbst überlassen, mit Müdigkeit kämpfend am Steuer niedergesessen ist, bald eine andere Richtung an: er gedenkt seines Schatzes und beginnt, als wäre die Geliebte an-

wesend, ein zärtliches Lied, in dem Verliebtheit und kühner Wagemut sich eigen mischen. Es ist das die berühmt gewordene Weise:

15.

Mit Ge- wit- ter und Sturm aus fer- nem Meer, mein Mä- del, bin dir nah!

Das eigentümlich Schöne dieser Melodie ruht in der freien und stark empfundenen Deklamation der Verse. Die Melodie lenkt dann in die Bahn des Volksliedes ein. Mit feinstem Humor schildert die Musik die zunehmende Müdigkeit des verliebten Sängers, dem endlich schlaftrunken die Augen ganz zufallen. Im Orchester tauchen wieder zischende Figuren auf, der Sturm setzt von neuem ein; ein schriller Ton schraubt sich reibend durch die Luft und hilft den überwältigend phantastisch grausigen Augenblick vorbereiten, in welchem mit blutrotem Segel das Schiff des fliegenden Holländers in die Bucht einläuft: eine Scene von einer poetischen Wahrhaftigkeit, die ein jedes für Eindrücke dieser Art empfängliche Gemüt auf das Gewaltigste packen muß. Es ist ein Moment von kolossaler Wirkung. Das Orchester wiederholt hier einen Teil jener Musik, die wir von der Ouverture her kennen: vor Allem das Holländermotiv, von den hohlen Quinten der Geigen und Holzbläser umgellt — eine Musik, so grausig, als schlügen in ihr alle die Todesschreie Ertrinkender zu einem einzigen furchtbaren Notruf zusammen. Der Anker des Schiffes rasselt nieder und der Kapitän des unheimlichen Fahrzeugs betritt das feste Land, während im Orchester jenes „Motiv der Bewegung", wie ich es genannt habe, wieder erklingt:

16.

Pos.

ꝛc.

aber ganz in die tiefsten Schatten des Schmerzes, in die Apathie einer starren Mechanik gerückt. So schreitet ein Mensch, der auf dem Tiefpunkt der Hoffnungslosigkeit angelangt ist.

„Die Frist ist um,
Und abermals verstrichen sind sieben Jahr.
Voll Überdruß wirft mich das Meer ans Land.“

Bratschen und Violoncelle stimmen dieses Motiv des Meerekels, des Überdrusses an:

17. *Sostenuto.*
Horn.
Fag.
Bässe.
pp

Ein Motiv des Überdrusses im doppelten Sinn: des Oceans, der den Holländer voll Überdruß an's Land wirft, ekelt sich auch der unheimliche Seefahrer. Das Motiv ist ungemein charakteristisch; das Horn fügt ihm eine Frage hinzu, die ganz ins Leere und ins Zweifelhafte strebt, eine Frage, auf die es keine Antwort giebt.

Der Holländer führt sich mit einem großartig gedachten und ausgeführten Recitativ ein: die Worte sind wie aus Erz gehauen; die Deklamation, von schärfster Bestimmtheit und schwerer Wucht des Wortklangs, verstärkt sich mit gewaltigen Orchesteraccenten zu mächtigster Resonanz. Dem Recitativ folgt ein Allegro molto agitato, in dem das Motiv der Irrfahrt und der Meeresöde (Nr. 4) sich mit chromatischen Wind- und Wasserfiguren verbindet: es ist das jener Teil der Arie, in dem der Holländer die Qualen seines Loses schildert:

„Wie oft in Meeres tiefsten Schlund
Stürzt' ich voll Sehnsucht mich hinab.
Doch ach! den Tod, den fand ich nicht — —“

Vergebens jagt er mit seinem Schiff über Klippen hinweg, vergebens reizt er die Piraten zu Raub und Totschlag auf:

„Des Meers barbar'scher Sohn
Schlägt bang das Kreuz und flieht davon —“

Und so entringt sich dem gequälten Mann der verzweifelte Schrei:

„Nirgends ein Grab! Niemals der Tod!
Dies der Verdammnis Schreckgebot —“

Nach dem leidenschaftlichen Ausbruch sinken die Stimmen des Orchesters, wie erschöpft, in die Tiefe, bis sie auf einem Orgelpunkt eine Stütze finden, über dem sich jetzt in schauernden Tremolandoharmonien der Erlösungsgedanke erhebt, jene Verheißung, die im Denken

und Fühlen des Holländers „den ruhenden Pol in der Erscheinungen Flucht“ bedeutet:

18.

Dich fra - ge ich, ge - pries' - ner En - gel Got - tes.

Der Holländer zweifelt an der Verheißung dieses Engels:

„War ich Unsel'ger Spielwerk deines Spottes,
Als die Erlösung Du mir zeigtest an?“

Niemals hat ihm ein Weib die Treue gehalten. Und so kann er niemals Erlösung finden, niemals entsühnt und des Fluches ledig werden, der auf ihm lastet. Nur eine einzige Hoffnung winkt ihm noch: die Weltvernichtung, der Tag des jüngsten Gerichtes mit seinem dröhnenden Vernichtungsschlag, „mit dem die Welt zusammenkracht“. In furchtbarstem Schmerz sehnt der Unselige diesen Tag herbei, der auch ihm mit der ewigen Vernichtung das Ende seiner Leiden bringen und sein verfluchtes Leben auslöschen wird. Die Scene ist die Lebensäußerung eines musikalischen Genies: sie baut sich auf einer gewaltigen, von den Stößen des Schmerzes emporgetriebenen Melodie auf:

19. *Molto passionato.*

auf C

Leidenschaftliche Figuren des Violoncells und der Geigen tragen in das starre C moll der Harmonie eine heftige Erregung hinein, die Deklamation ist kühn und groß, die Stimmung dieses wunderbaren Stückes dämonisch und sein Gefühlsinhalt hebt den Holländer zur Höhe des leidenden Helden empor. Dem großen dramatischen Zug dieser Musik thut es nicht den geringsten Eintrag, wenn die Detailmalerei bei einzelnen Tonbildern verweilt. So hören wir z. B. die Posaunen des jüngsten Gerichts und ihren Vernichtungsruf:

20.

ff *pp* ꝛc.

dem ein plötzliches Pianissimo folgt: das Grauen vor dem Tode, die zitternde Tonlosigkeit, die beklommene Angst der Kreatur vor der Vernichtung.

Wagner wiederholt hier und auch sonst in seinem Holländer häufig bald ganze Sätze, bald einzelne Worte und Verse: die Wirkung der alten geschlossenen Form, deren Symmetrie Wiederholungen dieser Art bedingte. In der großen C moll-Arie des Holländers liegt aber doch selbst auf den Wiederholungen ein gesteigerter dramatischer Nachdruck: der Respekt vor der Form hat also die Gesetze der dramatischen Progression nicht aufgehoben. Eigenartig wirkt der Schluß, den Wagner der gewaltigen Scene gegeben hat: ein unsichtbarer Chor — die Mannschaft des Holländers — wiederholt die letzten Worte der Arie: „Ew'ge Vernichtung, nimm uns auf" in einer fremden Tonart. Ein wahrer Chorus mysticus: Geisterstimmen aus der Ferne, von denen man nicht weiß, ob sie aus der Luft oder aus dem Meere kommen, zwielichtige Töne, unheimlich, schattenhaft, phantastisch. Aus dem E dur dieses Geisterchores führt eine prächtige Modulation nach dem C moll — der Grundtonart der Arie — zurück:

21.
Saiten.

Die Phantastik dieses Ausklangs zerstiebt rasch, wenn in der folgenden Scene Vater Daland, noch ein wenig schlaftrunken, aber doch ausgeruht, aus der Kajüte seines Schiffes emportaucht, und, das fremde Schiff erblickend, seinen fest schlafenden Steuermann anruft, der, traumbefangen, sofort wieder vom Südwind und seinem Mädel zu singen beginnt. Beide werden rasch munter: das Sprachrohr muß ihnen seine Dienste leihen. Aber auf den Anruf erfolgt keine Antwort, was den Kapitän vermuten läßt:

„Mir scheint, sie sind grad' so faul als wir . . ."

Daland erspäht endlich den Kapitän des fremden Schiffes am Land, der sich ihm als „Holländer" zu erkennen giebt. „Hast Schaden Du genommen?" fragt Daland. Darauf der Holländer:

22.
Pos.
Mein Schiff ist fest.

„Es leidet keinen Schaden —"

Ein Unisono-Thema voll unsäglicher Hoffnungslosigkeit — schleichende Bratschen und Celli, auf düstren Posaunenklängen — begleitet dieses Geständnis:

23.

Pos.

Eine leidenschaftslose Erzählung (G moll „durch Sturm und bösen Wind verschlagen") schließt sich an, in der der Holländer von seinen Irrfahrten berichtet. Eine malerische Geigenfigur von gebrochenen Linien — sie schildert das Irre und Planlose der Holländerfahrt — begleitet die ganze Erzählung, die mit einer Bitte des Holländers schließt:

„Vergönne mir auf kurze Frist Dein Haus,
Und Deine Freundschaft soll Dich nicht gereu'n.
Mit Schätzen aller Gegenden und Zonen
Ist reich mein Schiff beladen:
Willst Du handeln, so sollst Du sicher Deines Vorteils sein."

Daland, dessen musikalisches Bild in der ganzen Scene stets durch die etwas philiströse und krumme Figur:

24.

ihre charakteristische Linie erhält, horcht hoch auf, als er von den Schätzen hört. Der lebhafte Rhythmus der Begleitungsharmonie verrät seine Spannung deutlich genug. Kostbare Perlen und edelstes Gestein bietet ihm der Holländer „für das Obdach einer einzigen Nacht" und noch stärkere Trümpfe spielt der fremde Kapitän aus:

„All meinen Reichtum biet' ich Dir,
Wenn bei den Deinen Du mir neue Heimat giebst."

Und gleich darauf erfolgt die entscheidende Frage, die bisher dem Holländer im Herzen brannte:

Holländer: Hast Du eine Tochter?
Daland: Fürwahr, ein treues Kind . . .
Holländer: Sie sei mein Weib!

Daland, freudig betroffen, ist sofort bereit, den fremden Seemann zu seinem Eidam zu machen. Man hat

ihm die Schnelligkeit, mit der er im Anblick der Schätze des Holländers über sein Kind bestimmt, als Ausfluß der Habgier und eines bösen Schachergeistes verübelt, so daß Wagner selbst sich veranlaßt sah, für die Ehrenrettung dieses Mannes, als einer „derben Erscheinung des gemeinen Lebens" einiges ins Treffen zu führen. Ein Mann, der täglich sein Leben des Gewinnes und des Erwerbes wegen in die Schanze schlägt, behandelt eben auch seine Familien- und Herzensangelegenheiten ohne jede Sentimentalität. Wer übrigens die Insel- und Küstenbewohner aus eigener Erfahrung kennen gelernt hat, der wird nicht umhin können, die Habsucht und die Gier nach Besitz, Züge, die aus dem Charakterbild Dalands so grell hervorstechen, als eine durchaus wesentliche und markante Eigenschaft dieser an der kargen nordischen See lebenden Menschen bezeichnen zu müssen. Wagner hat in seinem Daland übrigens auch eine gewisse biderbe Gutmütigkeit so kräftig unterstrichen, daß man wohl annehmen darf, Daland würde seine einzige Tochter nicht gegen ihren Willen zu einer ihr verhaßten Heirat zwingen, nur um des Goldes willen.

Musikalisch entwickelt sich die Scene mit vollkommener Plastik der beiden hier zusammenklingenden Charaktere:

25.

Wie, hör' ich recht, mei - ne Toch - ter sein Weib?

singt Daland und der Holländer gießt seinen Schmerz um die Öde seines Lebens in eine tief sehnsuchtsvolle Melodie:

26.

Ach, oh - ne Weib, oh - ne Kind bin ich.

In schöner Breite fließt das Duett dahin, das nach Form und Stil zu den kräftigsten Schößlingen der alten Operntradition gehört, an die Wagner, den Gesetzen der organischen Entwickelung gemäß, anknüpfen mußte, bevor er das Neuland seiner eigenen, höchst persönlichen Kunst finden konnte. Es war die alte Welt, von der aus die neue entdeckt wurde. Die Stimmungskreise des Duetts sind im übrigen leicht zugänglich. Die Freude Dalands an dem Besitz einer Tochter, die ihm einen reichen Eidam und kostbare Schätze ins Haus bringt,

erklärt sich ebenso von selbst, wie die aus Hoffnung und Zweifeln, aus Sehnsucht und Schicksalsfurcht gemischte Stimmung des Holländers. Die Zuversicht und die Hoffnung behält aber auch bei ihm die Oberhand und so fällt auch ein lichter Strahl aus dem Freudenmotiv:

auf seine düstere Gestalt.

Frohe Rufe vom Schiff verkünden „Südwind". Im Orchester malen ungemein reizvolle Arpeggien der Klarinetten und Flöten den „lieben Südwind", der lang ersehnt nun endlich sich eingestellt hat und frisch die Segel bläht. In heiterster Laune machen sich die Matrosen an die Arbeit. Die muntere Weise des „vergnügten Seemanns" (Beispiel 14) springt durch das Orchester. Langgehaltene Bläseraccorde schwellen prachtvoll an, der Himmel wird hell, „Aeolus löset das ängstliche Band"; Thatkraft und Leben überall, bis unter den jauchzenden Tönen des Steuermannsliedes das Schiff Dalands in See sticht, der Heimat zu.

Zweiter Akt.

Glückliche Fahrt, das ist es, was die Einleitungsmusik des zweiten Aktes schildert. Sie wiederholt die prächtigen Klänge des Matrosenliedes, unter denen soeben — am Schluß des ersten Aktes — das Schiff Dalands die Heimreise angetreten. Wir sehen die Wellen spritzen, die straff geblähten Segel, wir hören den kräftigen Seemannsruf, dessen unaufhörlich repetierender Rhythmus allmählich die zweite Bedeutung dieses Motivs in den Vordergrund stellt: es leitet uns in eine Region der Bewegung, der Arbeit. Und im Sinn eines Motivs der Arbeit behauptet es sich auch in der ersten Scene, die ein ungemein anmutiges Bild vor unseren Augen aufrollt: wir sind im Hause Dalands; in einer großen Stube haben sich um Senta, Dalands Tochter, und um

Mary, ihre Amme, die Freundinnen und die jungen Mädchen der Nachbarschaft gesammelt: sie sitzen vor ihren Spinnrädern. Singen, Plaudern und Lachen gemischt mit dem behaglichen Schnurren und Summen der flink sich drehenden Spindeln, eint die Musik zu einem entzückenden Zusammenklang: ein Genrebild von bezaubernden Reiz. Im Orchester führen murmelnde Bratschen und humoristische Fagotte das große Wort, bevor die Mädchen ihr Spinnlied beginnen, ein Stück, in dem der reine und schöne Klang des Volksliedes mit zarter und graziöser Tonmalerei sich verbindet. Die Melodie des Liedes setzt sehr markant mit dem Arbeitsmotiv ein:

29.

Summ und brumm du gu - tes Räd - - - chen,
Spin - ne, spin - ne tau - send Fäd - - - chen,

Wie der Faden, den die Mädchen drehen, spinnt sie sich auf das Liebenswürdigste fort. Senta, unbeteiligt an der fröhlichen Spinnstubenstimmung, sitzt, während die Rädchen flink sich drehen und die Mädchen munter singen, versunken in den Anblick eines fremdartigen Männerbildes, in einem Großvaterstuhl: stumm und unbewegt schaut sie auf dieses Bild, das den fliegenden Holländer darstellt als bleichen Mann mit dunklem Bart und in schwarzer spanischer Tracht. Den gutmütigen Spottreden der Mädchen setzt sie einen passiven Widerstand entgegen und die wenigen Worte, die sie, durch Fragen der anderen gezwungen, sprechen muß, werden von einer sehnsüchtig geschwellten Melodie getragen, die im schärfsten Gegensatz steht zu der hellen Freudigkeit des Spinnerliedes. In ihre eigene schwermütig verträumte Stimmung versponnen, ist sie wie von einer undurchdringlichen Mauer umgeben, an der das Lachen und die Scherze, die Lieder und die Erdenlust ihrer Freundinnen abprallt. Sie fährt erst dort auf, wo der Spott der Mädchen schärfer sich zuspitzt, wo die Schwärmerei Sentas für das Bild zu Ironie und komischen Ausfällen verlockt:

„Sie ist verliebt! Ei, ei — Ei, ei!
Wenn's nur nicht Händel giebt!
Denn Erik hat gar heißes Blut,
Daß er nur keinen Schaden thut!"

„Sagt nichts.
Er schießt sonst wutentbrannt
Den Nebenbuhler von der Wand!"

Die Mädchen schütteln sich vor Lachen:

30.

ha ha ha ha ha ha ha!

Erik, der Jäger, Sentas Schatz, der eifersüchtig das Bild des Nebenbuhlers von der Wand schießt, welch ein lustiger Einfall! Neue Lachsalven.

Und sie stimmen dann, nachdem ihr Lachen verknattert ist, sofort wieder, um Senta mundtot zu machen, mit voller Lungenkraft das Spinnlied an. Eine Scene voll von echtem Humor. Aber endlich weiß sich Senta doch Gehör zu verschaffen. Wie ihre Gedanken unaufhörlich um das Bild des Holländers kreisen, an dessen schwermütigen Zauber sie sich, von alten Sagen und dunklen Geschichten erfüllt, ganz verloren hat, so drängt es sie jetzt mit unwiderstehlicher Gewalt, ihre Gedanken, ihre Gefühle auszusprechen. Sie thut es in der Ballade vom „Fliegenden Holländer", in jenem Stück, das Wagner als erstes in Vers und Melodie ausgeführt hat, in dem er „unbewußt den thematischen Keim zu der ganzen Musik" niederlegte, das ihm ein „verdichtetes Bild des ganzen Dramas" ward, von dem aus er den empfangenen thematischen Stoff „unwillkürlich als ein vollständiges Gewebe" über das gesamte Werk ausbreitete. Die Ballade selbst beginnt mit dem so charakteristischen Holländermotiv, das hier als Seemannsruf erscheint:

31.

Jo ho hoe! jo ho ho hoe

Der eigenartigen, auf einen naturalistischen Klang gestellte Einleitung folgt dann die eigentliche Ballade:

32.

Traft ihr das Schiff im Mee - re an,

„Blutrot die Segel, schwarz der Mast,
Auf hohem Bord der bleiche Mann,
Des Schiffes Herr wacht ohne Rast . . . .“

Es saust der Wind, chromatische Skalen steigen klagend im Orchester auf, die Figur der Unrast, der Irrfahrt ertönt. Aber auch das wunderschöne, mitleidsvolle Erlösungsmotiv, das am Ergreifendsten dort wirkt, wo die wie gebannt lauschenden Mädchen ihre Teilnahme, ihre Rührung in weichen Harmonien lösen und sein Heil vom Schicksal erbitten:

33. Senta:

Die Mädch.: Ach könn-test du blei-cher See-mann es fin-den —

Senta empfindet den Inhalt der Ballade mit solcher Deutlichkeit, sie erlebt sie mit solcher Intensität, daß ihr das Stück zur lebensvollsten Wirklichkeit, der sagenhafte Holländer zu einem leibhaftigen Wesen wird, dem sie jetzt, von seinem Geschick tief getroffen, die ganze Fülle ihres Mitleids zuwendet: es packt sie der Liebes-Heroismus ihres Geschlechtes, ein übermächtiger Drang zu beglücken, zu helfen, zu erlösen, und so bricht sie in flammender Ekstase in die Worte aus:

„Ich sei's, die Dich durch ihre Treue erlöse . . . .“

Sie singt die Worte enthusiastisch, völlig außer sich, der Wirklichkeit entrückt und doch mit einem glühenden Wirklichkeitsgefühl. Wagner hat hier in genialster Weise eine ruhevoll klagende Melodie der Ballade (— Beispiel 33, Oberstimme —) in einen jauchzenden Gesang von großartig heroischem Aufschwung umgewandelt, in dem eine fortreißende Gefühlskraft sich in vollem Strom nach Außen ergießt.

Die Gestalt, die Wagner schon in der Senta dieser Scene erschaffen hat, ist in der Opernlitteratur vollständig neu, ein wunderbares Wesen, nie vorher gesehen und gekannt. Dieses eigen gestimmte, tiefe Weib des Nordens zeigt eine deutliche Verwandtschaft mit gewissen Frauengestalten Henrik Ibsens: der seltsame Bund von Heroismus und einem Glauben an das Wunderbare, ein tiefes Ahnen, das die mystischen Wunder einer starken, hellsichtigen Frauenseele vorbereitet, für die es kein Gesetz giebt außer der Sehn-

sucht und der Liebe, eine ungeheure psychische Kraft, die das Schwerste auf sich nimmt: das alles trägt in das Senta-Bild Farben hinein, die an den Frauen der modernen nordischen Psychodramatiker, zumal an den Frauen Ibsens wiederkehren. Wagner hat freilich seine Senta als eine im historischen und dramatisch-poetischen Sinn vollkommene Originalleistung hingestellt. Der Vorwurf einer krankhaften Sentimentalität, einer bleichsüchtig hysterischen Schwäche blieb diesem eigentümlichen Wesen nicht erspart. Wagner verteidigte seine Senta energisch gegen jede Verunglimpfung, indem er darauf hinweist, daß Senta, ein kerniges nordisches Mädchen, durchaus naiv fühlt und denkt, also weit von allem Krankhaften entfernt ist: ihr starker Hang, den Verdammten zu erlösen, äußert sich „als ein kräftiger Wahnsinn, wie er wirklich nur ganz naiven Naturen zu eigen sein kann." Wem dieses Argument nicht ausreichend das Wesen Sentas erklärt, der sei daran erinnert, daß eben nicht die Fabrikware der Natur, die Dutzendmenschen es sind, an denen der Dichter, der Künstler überhaupt seine Freude hat; sondern im Besonderen alle diejenigen, in denen sich das Menschliche potenziert, in denen starke Kräfte walten. Ob diese Kräfte selbst gut oder böse, krank oder gesund, ist völlig gleichgültig.

Sentas enthusiastischen Gefühls- und Willensausbruch hat der Jäger Erik gehört, ein junger leidenschaftlicher Mann, der eben zu den Mädchen in die Stube trat; er bringt die Nachricht von Dalands Ankunft, von der Rückkehr des Schiffes, eine Freudenbotschaft, die den Mädchen mit einem Schlag ihre lebendige Munterkeit, ihre heitere Laune, den durch Sentas Ballade nur vorübergehend andächtig mitleidsam gestimmten Sinn zurückgiebt. Sie brechen in einen Freudenchor aus, in dem es schnattert und plappert, wie nur je in den Mädchenchören der komischen Oper:

34.

Das Schiffs-volk kommt mit lee - rem Ma - gen

Die Handlung fährt, nachdem der prächtige A dur-Frauenchor verklungen ist und die Mädchen das Gemach verlassen haben, jede freudig ihrem heimkehrenden

„Schatz" entgegeneilend, sofort zu einem Duett zwischen Senta und Erik, das musikalisch an das Hauptmotiv des Chors anknüpft, dieses aber in eine ganz neue Beleuchtung rückt; aus dem Motiv:

35.

quillt jetzt der warme, innig bittende Gesang:

36.

an den sich Eriks wunderschöne, tiefempfundene Werbemelodie anschließt:

37.

Mein Herz voll Treu . e . . . .

Das Duett ist für das Verständnis des Verhältnisses, das zwischen Senta und Erik besteht, von größter Wichtigkeit. Haben wir es hier mit einem klaren, freiwilligen Herzensbund, mit einem wirklichen Liebesverhältnis zu thun? Sicher ist nur das eine: Erik liebt Senta mit leidenschaftlicher Glut, aber auch mit Schmerzen. Denn daß Daland, der nur nach Schätzen geizt, die Werbung des armen Jägers annehmen werde, scheint dem verzagten Liebhaber selbst mehr als zweifelhaft, und viel tiefer noch als die unsichere Zukunft seiner Liebe ängstigt ihn das Verhalten Sentas. Senta hat ihm scheinbar niemals ein bindendes Liebes-Versprechen gegeben. „Du zweifelst, ob ich gut Dir bin", fragt sie selbst. Sie ist ihm gut. Aber ihre Neigung zu ihm wurzelt ganz in physiologischem Grund; sie ist körperlichen Ursprungs. Das junge Mädchen liebt den jungen Mann. Es ist der einfache Instinkt des gesunden Blutes, das Gebot der zweigeschlechtigen Natur. Dieser auf physische Gesetze gestützten Liebe, deren sich Senta übrigens nicht einmal vollkommen klar bewußt ist, tritt nun in der aus dem reinsten Quell des Mitleidens geflossenen Liebe zum Holländer

— zunächst zum Holländer des Bildes, später zum wirklichen, leibhaften Holländer — eine starke, hemmende Kraft entgegen. Und aus dem Gegensatz zwischen dieser egoistischen Neigung zu Erik und der unegoistischen, zur höchsten Selbstaufopferung bereiten Liebe zum Holländer entwickelt sich ein Zwiespalt im Wesen Sentas, der nur tragisch sich lösen kann. Erik fühlt die hemmende Kraft, das Unbestimmte, das Senta ihrer Neigung zu ihm entgegenstellt. Er weiß auch, daß diese geheimnisvolle, unheimliche Kraft, die er nicht zu packen vermag, die sich seinem Faustgriff entzieht, über die er nicht Herr werden kann, von dem Bild des Holländers und dem phantastischen Widerschein ausgeht, den es in das Gefühlsleben Sentas geworfen hat. Er klagt darum in seinen Liebesschmerzen mit Recht das Bild an. Senta antwortet ihm:

„Kann meinem Blick Teilnahme ich verwehren?"

Im Orchester ertönt hier zweimal das langgezogene, mitleidsvoll bewegte, aufsteigend geführte und niedersinkende Thema, des schon früher einmal, im Duett des ersten Aktes, angeschlagen worden war:

38.

(Harmonie eine Oktave tiefer.)

Vergeblich sucht Erik durch sein Leiden um Senta diese zu rühren. Aber Senta entgegnet:

„O prahle nicht! Was kann Dein Leiden sein?
Kennst jenes Unglücksel'gen Schicksal Du?

39. *Lento.*

Fühlst du den Schmerz, den tie - fen Gram, mit dem her - ab auf mich er sieht?

Ach, was die Ruhe für ewig ihm nahm,
Wie schneidend Weh durchs Herz mir zieht —"

Der tiefempfundene Schmerz Sentas, der in dieser klagend melancholischen Melodie ergreifend sich äußert, trifft auch die Seele Eriks. Hier, vor dem Bild des bleichen Phantoms, das unheilvoll seine Liebe und sein Glück bedroht, steigt in der Erinnerung Eriks ein banger Traum empor, der ihn vor kurzen gequält und den er jetzt, um die Geliebte zu warnen, erzählt. Gleich die ersten Klänge, mit denen Wagner dieses wunderbare Stück einleitet, deuten auf Außerordentliches hin, auf geheimes Geschehen und mystische Erlebnisse. Der magische Klang der Hörner:

40.

pp

auf F

erweitert in seinem gespenstischen pianissimo den Horizont der Scene; ungeheure Fernen thun sich auf; die Stimmung ist ins Traumhafte verschoben. Senta selbst, in einem merkwürdigen somnambulen Zustand — „in magnetischem Schlaf", wie Wagner sagt, — der Suggestion eines fremden Traums preisgegeben, sieht, fühlt und erlebt alles das, was Erik von seinem Traumbild erzählt:

„Auf hohem Felsen lag ich träumend,
Sah unter mir des Meeres Flut,
Die Brandung hört ich, wie sich schäumend
Am Ufer brach der Wogen Wut."

Das musikalische Kolorit und die Accente, die Wagner auf diese Verse gelegt, geben ein Naturbild von erschütternder Wahrheit:

41.

Violonc.

Horn.

Fag.

C. B. pizz.

Das ist das Murren der See, der tiefe dämonische Ton des Elementes, die klagende Schwermut der endlosen Fläche, die bange Trauer, die Seufzer der Meeresöde, das gespenstische Säuseln und die Atemzüge des

ersterbenden Windes. Es geht etwas wie von Geisterstimmen der Tiefe durch diese geniale Musik. Die Erzählung Eriks ist ausschließlich auf das Holländer-Motiv gestellt, das sich unaufhörlich wiederholt im Flimmern fahler Accorde, in einem gedämpften Nebellicht. In den Pausen, die sich ungeheuer spannend zwischen die Motivpfeiler legen, vollendet sich die Erzählung, die bald die Form eines Dialogs annimmt, indem Senta den Traum Eriks zugleich mit diesem weiter erzählt, als hätte sie selbst alles erschaut und erlebt. Das Stück gelangt so zu einer überaus lebensvollen Unmittelbarkeit der Wirkung.

„Zwei Männer nahten sich dem Lande,
Der Eine, ich sah's, Dein Vater war.

Senta:

Der Andere . . . .?

Erik:

Wohl erkannt ich ihn . . . .

— — — — — — — — — —

Du stürztest zu des Fremden Füßen
Ich sah Dich seine Knie umfangen . . . .

Senta:

Er hub mich auf . . .

Erik:

An seine Brust,
Voll Inbrunst hingst Du Dich an ihn,
Du küßtest ihn mit heißer Lust . . .

Senta:

Und dann?

Erik:

— Sah ich aufs Meer Euch fliehen . . . ."

Ein zarter Fagottseufzer; momentanes Schweigen und tiefe Stille — — dann ein jäher Ansturm des Orchesters und der enthusiastische Schrei Sentas:

„Er sucht mich auf! Ich muß ihn seh'n!
Mit ihm muß ich zu Grunde geh'n . . ."

Erik stürzt in Verzweiflung fort, er, der nur geklagt und gefleht, aber nicht gehandelt, nichts gethan hat, um die in schwankendem Boden eingewurzelte Liebe Sentas ganz an sich zu reißen. Senta, allein zu-

rückgeblieben, in stummes Sinnen versunken, heftet einen langen, verlorenen Blick auf das Bild. Da öffnet sich die Thüre. Ein Schrei! Und sie steht dem Holländer gegenüber, überwältigt, festgebannt von dem Anblick dessen, der ihre Phantasie und ihr reines, schlichtes Herz mit seinem Leid so ganz ausfüllt, daß sie nichts anderes mehr zu denken und zu fühlen vermag als nur ihn allein und sein Leid. Die ungeheure Spannung der Situation malen leise Paukenschläge: man fühlt in ihnen den stockenden Puls, den beklommenen Herzschlag Sentas. Mit dem Holländer ist auch Daland erschienen: eine warme Terzenmelodie zeigt seine Gemütsbewegung und verrät es, wie sehr auch dieser derbe Realpolitiker nach dem Liebesgruß seines Kindes verlangt. Aber vergebens breitet Daland die Arme aus: seine Tochter grüßt ihn kaum; denn in Senta brennt die Sehnsucht des Wissens:

„Mein Vater sprich, wer ist der Fremde?"

Daland antwortet in einer melodisch ungemein reizvollen Arie:

42. *Allegro moderato.*

[musical notation] etc.

in der seine spießbürgerlich-prosaische Natur sich von ihrer liebenswürdigsten Seite zeigt. Auf einigen Umwegen, aber sicher, steuert er dem Ziele zu:

„Mögst Du, mein Kind, dem Manne freundlich Dich erweisen,
Von Deinem Herzen auch spricht holde Gab' er an: –
Reich ihm die Hand, denn Bräutigam sollst Du ihn heißen,
Stimmst Du dem Vater bei, ist morgen er Dein Mann. — — —"

Der biedere Alte wartet vergeblich auf eine Lebensäußerung der Beiden, die sich ahnungsvoll, schwer von Zukunft und Vergangenheit, ins Auge sehen — noch immer lautlos. „Sollt' ich hier lästig sein?" Und Daland verläßt sachte das Gemach, nicht ohne verdrießliche Verwunderung über die Erstarrung, in der Tochter und Gast sich betrachten. Die Beiden sind allein. Leise erhebt sich das Holländermotiv und der Holländer selbst beginnt wie im Selbstgespräch mit gedämpfter Stimme:

43.

Wie aus der Fer - ne längst ver - gang - ner Zei - ten

pp

spricht die - ses Mäd - chens Bild zu mir.

Ein weihevoller Gesang, in seinem Ausbau ein Meisterstück, in dem sich die ausdrucksvoll geführte melodische Linie mit eindringlichster Deklamation vereint, sich an die Worte anschmiegt, sie trägt und leuchtend emporhebt. Sehr charakteristisch klingt sehnsüchtig und bang klopfend das Hornmotiv durch die Harmonie:

44.

in dem sich die tiefe innere Bewegung des Holländers verbirgt. Das Duett, das sich aus den Bedingungen der Situation entwickelt, trägt einen ausgesprochen melodisch-pathetischen Charakter. Hier ist alles Gesang, blühender Ton, breit strömender Gefühlserguß. Das Orchester begleitet nur, koloriert, wechselvoll beleuchtet und beschattet. Kaum, daß das Zärtlichkeitsmotiv Sentas:

45. Oboe.

einen selbständigen, psychologisch individuellen Zug in die bebenden, schauernden Orchesterharmonien hineinträgt, die sich dämmernd um die Gestalt des Holländers legen.

Mit dem Eintritt Sentas in das Duett taucht eine neue herrliche Melodie an die Oberfläche empor:

46.

Er steht vor mir mit lei - dens - vol - len Zü - gen

Sie ist im Orchester dem Violoncell anvertraut.

Im prachtvollen Zusammenklang fließen die beiden Stimmen dahin, jene Sentas von heiß quellendem Mitleid, jene des Holländers von ungeheuerster Erlösungssehnsucht geschwellt; ihr Gesang steigert sich mächtig bis zu gewaltigster Fülle und höchster Gefühlskraft und endet in einer Kadenz, die Wagner, dem alten Opernstil folgend, in sein Werk hinübergenommen hat. Da diese Kadenz aber der ekstatische Ausklang einer hochpathetischen Gefühlserregung ist, da sie in ihrer Art das Pathos der Scene selbst durchaus nicht durchbricht, so wird man sie gelten lassen können. Sie stellt im gewissen Sinne den Niederstieg Sentas aus der höchsten Sphäre des Gefühls in die Region des normalen Menschen dar. Und in der That, die Fortsetzung der Scene spielt sich auf realem Boden ab:

„Wirst Du des Vaters Wahl nicht schelten?
Was er versprach, wie, dürfte es gelten?
Du könntest Dich, für ewig mir ergeben
Und Deine Hand dem Fremdling reichtest Du!"

Darauf antwortet Senta in schweren Accenten, über dem Motiv der Hörner, das im gesteigerten Affekt in Triolen zusammengedrängt ist, mit wuchtiger Deklamation, wie sie der Ernst und die Bedeutung der Scene fordert:

„Wer Du auch seist — —
— — — — — — — — — — — — —
Gehorsam stets werd ich dem Vater sein?"

„Wer Du auch seist" — es ist hochdramatisch empfunden, wenn Wagner hier bei dem Worte: „seist" in das Orchester ein ungemein heftigen, hervorgestoßenen Accent legt, einen Schrei, aus dem der Schreck des Wissens und der Schmerz Sentas um das Schicksal des Holländers hervorbricht. Von ergreifendster Schönheit ist jene Stelle, wo der Holländer, das tiefe Mitleiden Sentas mit seinem Los erkennend, den seligen Gedanken seiner Erlösung in sich aufsteigen fühlt. Hier erklingt in visionärer Instrumentation (Cisdur) das Erlösungsthema wie eine Himmelsbotschaft. Aber seines furchtbaren Schicksals sich bewußt, kommen auch dem Holländer wiederum schwere Zweifel. Wird Senta ihm angehören wollen? Im Orchester regen sich drohende Figuren, das schweifende Motiv des Irrens und der Meeröde, klagende Stimmen werde nlaut.

„Ach! könntest das Geschick Du ahnen,
Dem dann mit mir Du angehörst . . ."

In dunklen Andeutungen stellt der Holländer dieses Geschick dem ahnungsvollen Geist Sentas als grauenhaft schrecklich hin:

„Nennst Du des Weibes schönste Tugend
Nennst ew'ge Treue Du nicht Dein!"

Dieses Gebot der ew'gen Treue spricht der Holländer mit ruhigem Nachdruck, mit großem Ton, der Senta erschüttert und ihr ganzes Wesen in wallende Bewegung bringt. In wundervoll zarten, licht verklärten Klängen — schimmernde Holzbläserharmonien mit Horntönen — erfolgt ihre Antwort:

47.

Wohl kenn' ich

Fag. Viol.

Wei · bes heil' · · · ge

Pflich- · · · · · ten

In den sanft pulsierenden Rhythmen steigt gleitend das Motiv der Irrfahrt in die Höhe; aber nach Dur übertragen, seiner wilden Rauhheit entkleidet: es strebt zu seligen Regionen empor und zeigt dem irrenden Menschen den Himmel. Mit diesem Hdur-Satz, in dem Senta dem Holländer „Treue bis zum Tod" gelobt, wird der Holländer mit dem empfangenen Treueschwur selbst wieder zum wirklichen Menschen: er hört auf, Phantom zu sein, er empfindet und fühlt wieder wie ein Mensch. Die müde, verzweiflungsvoll aufschreiende Seele des unseligen Mannes erglüht in Liebe zu einem menschlichen Weib und der dunkle Hintergrund der „grauenhaften Ruhe" in der äußeren Haltung, von dem sich die leidenschaftliche Kundgebung des Schmerzes und der Verzweiflung über ein verfluchtes Dasein er-

schütternd abhob, hellt sich in einem schönen Abendrot auf: die Nacht, die große Ruhe, ist nicht mehr fern. Und aus diesem Gefühl heraus stimmt nun der Holländer, wie Wagner sagt, einen „erhabenen Siegesgesang" an:

48.

Ein heil' - ger Bal - sam mei - nen Wun - den
dem Schwur, dem ho - hen Wort ent - fließt. —

Enthusiastisch braust der Zwiegesang dahin, einem Leuchtfeuer gleich werfen die hier sich umschlingenden und einander ablösenden Stimmen Lichtstrahlen auf das bewegte Orchester. Die melodische Erfindung, blühend und mühelos, steht indessen nicht überall auf derselben Höhe, aber sie ist selbst in den schwächeren Perioden wie z. B. in der folgenden:

49.

Was ist's, das mäch - tig in mir le - bet

nach immer voll Schwung und Temperament und erreicht einen Gipfelpunkt von dramatischer Wirkung, auf den zu gelangen nur sehr wenigen Opernwerken der älteren Zeit beschieden war.

Mit dem Auftritt Dalands erweitert sich die Scene zu einem sehr lebhaften Terzett:

50.

ff

Nebenbei bemerkt, dieser lebendige, sprühend bewegte Satz zeigt eine unbestreitbare äußere Ähnlichkeit mit einem Stück aus dem ersten Akt des Marschnerschen „Vampyrs". Ist sie ein Zufall? Man hat Marschner als den Künstler bezeichnet, der auf dem Weg von Weber zu Wagner in der Mitte zwischen Beiden steht, der Wagner selbst unmittelbar zu beeinflussen die Kraft besessen hat. Die Annahme dieser Verwandtschaft des jüngeren und des älteren Meisters stützt sich in der Hauptsache wohl auf die prima-vista-Ähnlichkeit zwischen dem Holländer und dem Hans Heiling, die aber doch sicher keine Blutsverwandtschaft ist, sondern, von einigen

dünnen Fäden abgesehen, die von der Musik Wagners zu jener Marschners hinüberlaufen, nur von dem gleichen dunklen Kolorit, von der gleichen sehnsuchtsvollen Grundstimmung getragen wird, die ebenso für den Holländer, wie für Hans Heiling charakteristisch ist. Wenn der Hans Heiling wirklich einem Wagner als das bewußte Vorbild für seinen Holländer gedient haben sollte — was schon nach der Entstehungsgeschichte des Holländers sehr zu bezweifeln sein wird —, dann hat Wagner sein historisches Muster so ungeheuer überflügelt, dann wuchs er über das Niveau jenes an sich gewiß schätzenswerten Kunstwerkes so riesengroß hinaus, daß kein Verständiger von einer Nachahmung reden und die volle Ursprünglichkeit des Wagnerschen Werkes aus Wagnerschem Geist bezweifeln wird.

Senta und der Holländer, die sich bisher nur mit ihren Seelen berührt, legen jetzt zum erstenmal ihre Hände ineinander, von neuem gelobt Senta Treue bis zum Tod: ein Moment voll Größe und feierlichem Pathos. Daland, aus gemeinerem Stoff gemacht, betrachtet das Ganze nicht anders, als eine gut bürgerliche Sitte, als eine Zeremonie, die ihn mit hoher Befriedigung erfüllt: denn auch er steht jetzt, wie der Holländer, nur freilich mit wesentlich anderen Empfindungen als dieser, am Ziele seiner Wünsche. Er lädt zum Hochzeitsfeste ein, dessen Freuden er schon genießt, während der Holländer der Hölle trotzt, gepanzert durch die Treue eines Weibes, das ihm in den Tod folgen will, und das er liebt: Stimmungsgegensätze, die die Musik einheitlich umschließt. Die Freudenmelodie (Beispiel 49) schließt den Akt rauschend ab.

III. Akt.

Es ist charakteristisch, daß Wagner in den Zwischenspielen seines Holländers immer auf die Schlußmusik des vorangehenden Aktes zurückgreift: so knüpft die Einleitung zum zweiten Akt an den Matrosenchor des ersten Finale an, und so bringt jetzt das Vorspiel zum dritten Akt die Schlußmusik aus dem zweiten, die Freudenmelodie Sentas. Und beidemal behält die Wiederholung sogar die Tonart bei.

Man möchte fast vermuten, daß Wagner die ursprüngliche Absicht, das ganze Werk in einen einzigen

Akt zusammen zu drängen, noch habe andeuten wollen: wären nicht scenische Rücksichten für das Einschalten von Zwischenpausen bestimmt, man könnte den Holländer in einem Zug aufführen. Denn der Strom dieser Musik rauscht ununterbrochen vom ersten bis zum letzten Takt dahin.

Der schwungvollen Freuden- und Jubelmelodie — dem „erhabenen Siegesgesang" — schließen sich in der Einleitungsmusik durchaus bekannte Motive an: wir hören Zitate aus dem Mitleidsthema (Beispiel 33), sodann das realistisch verwegene Motiv des „lustigen Seemanns"; Matrosenrufe und frische fröhliche Klänge drängen sich und bereiten eine Matrosen- und Schifferscene vor, der sich dann auch — nachdem der Vorhang die Bühne freigegeben — in einer urwüchsigen Kraft und in einem kernigen Realismus entfaltet, wie man ihn in den zumeist stereotypen Chor- und Volksscenen der ernsten Oper bisher nicht erlebt hatte. Der Chor, das unentbehrliche Requisit der großen Oper, der getreue Helfer in jeder dramatischen Verlegenheit, das erstarrte, aus lebendigen Menschen zu einer Lärmmaschine herabgesunkene edle Instrument, in dem die Stimme wenn nicht der Menschheit, so doch des Volkes und der Allgemeinheit sich symbolisieren soll, dieser oft mißbrauchte Chor feiert hier eine triumphierende Auferstehung. Seine lebendige Kraft, seine innige Fühlung mit dem Leben hatte der Chor in der komischen Oper niemals verloren. Um so merkwürdiger muß die Thatsache berühren, daß die ernste Oper den Chor so sehr seiner besten Fähigkeiten beraubte, so auf das Niveau einer geistlosen, schwerfälligen Masse herabdrückte, ihn in klingende Kulissen verwandelte, die mit der gemalten Theaterdekoration aus Leinwand und Pappe auf einer Stufe standen. Wagner hat dem Chor in seinem Holländer alle künstlerischen Rechte zurückgegeben, deren dieses wichtige Organ des musikalisch-dramatischen Ausdrucks verlustig gegangen war: Wagner stellte den Chor vor allem mitten in die Scene; er läßt ihn mit unmittelbarster Wirkung den inneren Gehalt einer Situation aussprechen; die Empfindungsäußerungen des Wagnerschen Chors sind immer einheitlich auf den scenischen Vorgang hin gerichtet, aus der Situation herausgeflossen. Sie sind stark, entschieden und ursprünglich, und darum von eminent dramatischem Charakter. Die große Chorscene der in allen ihren

Chorsätzen außerordentlich charaktervollen Holländerpartitur ist ein kolossaler Wurf: in ihrer Anlage, in ihrer Ausdehnung und in ihren Stimmungskreisen eine gewaltige Leistung, eine Neuerung unerhörter Art.

In der äußeren Form teilt sich diese Chorscene in zwei große, scharf getrennte Gruppen: zu der ersteren gehören die norwegischen Matrosen und ein Frauenchor, die untereinander auf das lebhafteste kontrastieren und so dieser ersten, weitausholenden und reich schattierten Gruppe die feinere dramatische Gliederung geben. Die zweite Gruppe ist auf einen wesentlich anderen, auf einen dämonischen Ton gestimmt: hier beherrscht die Mannschaft des Fliegenden Holländers mit unheimlichen und grausigen Gesängen die Situation, ein Gegensatz von packender Gewalt. Dort: heitere Lebenslust, freudiger Genuß des Augenblicks, spielende Kraft; frohe Lieder und urwüchsige Tänze, übermütige Reden voll Humor und Spott. Hier: hohle Klänge, wilde Rufe, diabolisches Gelächter und rasende Sturmmusik; dazu ein grausiger Humor und eine grauenhafte Selbstironie. Der Dramatiker zieht eben immer nur Linien, die sich schneiden, niemals solche, die parallel laufen. Und so führt auch Wagner hier diese beiden Chöre mit jener wuchtigen Kraft gegeneinander, über die nur der große Dramatiker gebietet.

In dem musikalischen Gerüst der mächtigen Scene sind es nur einige wenige, aber markante und scharf profilierte Themen und Motive, die als Pfeiler den ganzen Bau tragen. Zunächst schlägt ein Motiv von großer rhythmischer Kraft an unser Ohr; es ist das saftige Kernmotiv des prächtigen Matrosenliedes:

51. Steu = er = mann, laß die Wacht

komm, laß

das, durch lebhafte Modulationen hindurchgetrieben, seinen Abgesang findet in der derben Tanzweise der vergnügten Seeleute. Eine festlich frohe Stimmung mit deutlicher Neigung zum Fidelen hin hat den Chor erfaßt: kein Wunder, man feiert ja die Hochzeit Sentas. Dabei geht es hoch her: „Herrlicher Tabak und guter Branntwein“ wird vom Hochzeitsvater nicht gespart. Nun kommen auch die Mädchen aus dem Hause, mit

Körben beladen, voll von Speisen und Getränken, die den Matrosen des Holländers, des Bräutigams zugedacht sind. Aber auf dem fremden Schiffe bleibt alles totenstill; niemand von der Mannschaft läßt sich auch nur blicken. Und dem lauten Anruf der Norweger:

52.

He! See - leut! He! Ant - wor - tet doch!

antwortet kein Echo, kein Laut. Alles grabesstill nach wie vor. Aus dem Orchester steigt pianissimo ein fahler Mollaccord empor, traurig unheimlich wie ein Gespenst. Von neuem rufen frisch und ungebunden die Norweger hinüber. Die Matrosen:

„Sie liegen fest auf ihrem Platz,
Wie Drachen hüten sie den Schatz."

und die Mädchen mit hellen Stimmen:

„He! Seeleute, wollt ihr nicht frischen Wein?
Ihr müsset wahrlich doch durstig auch sein!"

Mit diesen Worten treten neue Perioden auf den Plan, die Wagner in der Art eines antiphonischen Gegengesanges benutzt:

53.

Sie lie - gen fest auf ih - rem Platz. ꝛc.

ein müde schleichendes Thema, dem sich der ausgelassene Gesang der Mädchen:

54.

He! See - leu - te, wollt ihr nicht fri - schen Wein?

gegenüberstellt. Die steigende Erregung der singenden Gruppen, deren Gemüter allmählich von dem Unheimlichen der Situation sich erfaßt fühlen, malen geräuschvolle Figuren der Bässe und wuchtig aufsteigende Skalen: als wollten sie die stillen Schläfer da droben auf dem Holländer aus dem Schlaf trommeln. Mit höchster Lungenkraft, donnernd und furchtbar klingen endlich die Weckrufe. Aber umsonst: langes Schweigen und wieder der gespenstische, bange Mollklang. Nun wird

es den Leuten doch zu bunt. Den Matrosen kommt plötzlich die Erinnerung an ihre alte Schiffersage: sie beginnen vom „Fliegenden Holländer" zu singen mit gesteigerter Ausgelassenheit: sie fordern die schweigsamen Anderen geradezu heraus.

„Wie viel hundert Jahre schon seid ihr zur See?
Euch thut ja der Sturm und die Klippe nicht weh —
Habt Ihr keine Brief', keine Aufträg' fürs Land?
Unseren Urgroßvätern wir bringen's zur Hand!"

Von dem Lärmen der Männer hebt sich der stille gedrückte Ton der Frauen, die mitleidig der Armen gedenken, deren Angehörige längst tot sind, mit eigener Melancholie ab. Während die Matrosen heftiger zu toben beginnen, taucht im Orchester das Holländermotiv auf, von phantastischen Figuren umspielt, von leisen Sturmschauern umwettert. An den Masten des Holländers laufen blaue Flammen entlang, es pfeift im Takelwerk, das Meer beginnt an dem Schiff empor zu lecken. Und nun wird es auch auf Deck lebendig: die hohlen Quinten der Geigen heulen, und die Mannschaft stimmt ihren schrecklichen Ruf an. Eine wilde Sturmmusik bricht los, diabolische Klänge schneiden grell durch die Luft, und ein unheimliches Brautlied fegt in fanatischen Unisonogängen dahin: ein höhnischer Gruß der Mannschaft an ihren Kapitän:

„Hast kein Glück in der Lieb'."

Dazwischen immer das Gelächter mit den satanischen Vorschlägen:

55.

In oceanischen Wogen bäumt sich diese kühne Musik, und ihre nachtdunkle Tonflut gährt und brodelt in phantastischer Wildheit. Die Norweger haben dem Gesang und noch mehr den schreckhaften Naturerscheinungen, die ihn begleiten, mit Grauen zugehört. Nun beginnen sie, um sich Mut zu machen, wieder herzhaft mit ihrem alten Lied. Aber wie sehr sie auch den Holländer zu übertönen, in dem Getöse ihres Gesanges zu ersticken sich Mühe geben, sie sind den dämonischen Gesellen mit ihrer barbarischen Melodie nicht gewachsen.

Sie verstummen und verlassen endlich unter dem gellenden Hohngelächter der Holländer das Verdeck ihres Schiffes, indem sie das Zeichen des Kreuzes schlagen. Sofort verschwindet wie weggeweht der unheimliche Nachtspuk und eine beklommene Stille schlägt Meer und Luft, Mensch und Natur in ihren Bann. So endet diese unvergleichlich gewaltige Chorscene, von der man nur bedauern muß, daß sie in unseren Opernfabriken und Geschäftstheatern zumeist schlimm verstümmelt und arg entstellt, fast immer aber mit unzulänglichen Kräften zur Ausführung gelangt.

Das Drama eilt von hier ab mit unaufhaltsamen Schritten dem Ende, der Katastrophe entgegen.

Senta erscheint auf der einsamen Scene, begleitet von Erik. Die Aufregung, die an beiden schüttelt, malt das Orchester sehr anschaulich; flehende und klagende Stimmen, schmerzliche Vorwürfe werden laut:

56.

eine Figur, die als Motiv des Vorwurfes im Verlauf des Finales noch zu großer Bedeutung gelangt.

Erik stellt Senta in heftigem Schmerz, in tief verwundeter Liebe unter die Anklage, ihm selbst die Treue gebrochen zu haben. Sie weist freilich zunächst alle seine rhetorischen Fragen, seine gepreßten Seufzer ab:

57. O fra - ge nicht!

Die ausdrucksvolle Phrase, an den in der Holländermusik oft wiederkehrenden punktierten Rhythmus gebunden, ist aus dem kleinen Anfangsmotiv der Scene entwickelt:

58.

Das Duett zwischen Senta und Erik strömt in leidenschaftlichen Ausbrüchen dahin; Rede und Gegenrede springt in heftigem Wechsel hin und her; erst in dem

Augenblick, da Senta schweigt, heftig betroffen von dem Vorwurf Eriks, ihn verraten und ihm die gelobte Treue gebrochen zu haben, lenkt die Musik in einer melodisch sehr schönen und tief empfundenen Cavatine in ruhigere Bahnen. Die Cavatine leitet mit einem freien recitatorischen Gesang, halb Klage, halb flehende Bitte, die Oboe ein:

59.

Ihr schließt Erik seine Liebesklage an:

60.

„Als Du zu Dir mich riefest in das Thal
— — — — — — — — — — — — —
Als sich Dein Arm um meinen Nacken schlang,
Gestandest Du mir Liebe nicht aufs neu?
Was bei der Hände Druck mich hehr durchdrang,
Sag, wars nicht die Versichrung Deiner Treu . . .?"

In Erinnerung verloren denkt Senta einen Augenblick dieser hier von Erik vor ihr inneres Gesicht gestellten Scene nach. Ob Erik in der Schilderung dieser Liebesepisode aus dem Leben Sentas übertreibt, ob er eine Zärtlichkeit, eine innigere Empfindung, die ihm das junge Mädchen, berauscht von den Düften der Natur, von der leidenschaftlichen Liebe des Mannes hingerissen, einst entgegengebracht, jetzt stark vergrößert, in anderem Sinne auslegt, als sie gemeint war, ist schwer zu entscheiden. Jedenfalls fühlt Senta das Wirkungsvolle der Citate Eriks, sie weiß ihnen nichts zu entgegnen und durchlebt jetzt, in diesem Augenblick, wo alte Bande in ihr Fleisch einschneiden und neue Pflichten ihr einen Weg weisen, der sie auf immer von dem Geliebten ihrer Mädchenjahre trennt, alle Schmerzen eines heftigen seelischen Zwiespalts, eines quälenden Dilemmas. Es brennt ihr im Gemüt, daß die Treue gegen den Einen eine Untreue gegen den Andern bedeutet, daß das Glück, das sie Erik zu geben zaudert, dem bleichen Mann, dem mitleidsvoll ihr ganzes Wesen gehört, ewige Verdammnis bringen muß. Es kann freilich nicht zweifelhaft sein, welche Wahl Senta, dieses starke und

große Frauenherz, treffen wird. Aber bevor sich noch der Kampf ihres Inneren entscheidet, bevor sie die erbarmende Freundschaft und die gefährlich weiche Regung, die sie jetzt den Worten Eriks lauschen ließ, durch das Bewußtsein der erhabenen und freiwillig aus dem innersten Antrieb ihres Wesens heraus übernommenen Pflichten zum Schweigen zwingt, geschieht das Unerwartete, treibt der Zufall ihr Schicksal über den toten Punkt hinaus: der Holländer hat den Auftritt zwischen Senta und Erik — wir dürfen annehmen, gegen seinen Willen — belauscht. Er tritt jetzt in furchtbarer Aufregung hervor:

„Verloren, ach, verloren!
Ewig verlorenes Heil —
Senta, leb wohl —
In See für ewge Zeiten —
Um Deine Treue ists gethan,
Um Deine Treue, um mein Heil. —“

Lauter hervorgestoßene Accente, lauter Verzweiflung und rasender Schmerz. Im Orchester schreit fortwährend das Motiv des Vorwurfes auf, aber zur höchsten Bitternis und zu wuchtigstem Pathos gesteigert. Er nimmt schließlich eine grandiose Form an:

61.

Senta sucht vergeblich den Holländer zurückzuhalten. Vergeblich sucht ihr Wort, ihr reines Gewissen den Weg zum Herzen des Holländers:

„Ha, zweifelst Du an meiner Treue?
Unseliger, was verblendet Dich,
Was ich gelobte, halte ich —!“

Die Musik greift hier wieder auf die leidenschaftliche Bewegung und die tief schmerzlichen Klagen des Duetts zurück. Wie Senta umsonst sich müht, den Holländer zu versöhnen und von ihrer Treue zu überzeugen, so müht sich Erik umsonst, Senta aus den Bannkreisen des Holländers, der ihm nichts anderes ist, als der Teufel selbst, zu befreien. Aber Senta hat der Anblick des unseligen Mannes, den sie in höherem Sinne liebt,

ohne Begierde, ohne Anreiz des Blutes, den sie nur ganz mit der versöhnenden Kraft des Mitleids und einer selbstlosen Liebe umspannt, auf immer von Erik getrennt. Und jetzt, wo sie ganz frei ist von der Vergangenheit, wo sie in dem Bewußtsein ihrer höchsten Treue zur heroischen Größe emporwächst, muß sie den Mann verlieren, den sie liebt, wie niemals eine Frau einen Mann liebte. Hat sie eine tragische Schuld auf sich geladen und worin besteht diese Schuld? Wenn ihre Barmherzigkeit Erik gegenüber ein Verbrechen war und wirklich als Treubruch, begangen an dem Holländer, verdammt werden muß, dann besteht diese Schuld zu Recht. Aber ohne Anwendung großer Härte, ohne grausame Buchstabenmoral läßt sich eine solche Schuld wohl kaum konstruieren. In Wirklichkeit ist Senta also schuldlos. Um so bewunderungswürdiger ist ihre moralische Kraft, um so schwerer fällt ihr Entschluß in die Wagschale, sich dennoch dem Holländer zu opfern; ohne Reuequalen, ohne Gewissensbisse, völlig frei, in makelloser Reinheit die ungeheuerste That der Selbstaufopferung zu vollenden. Der Holländer sagt sich von Senta los, ohne genügenden Grund. Er sah an ihrer Seite einen klagenden und flehenden Mann, der um Liebe bat. Dieser Umstand, der die Treue Sentas dem Holländer gegenüber nicht im geringsten zu erschüttern braucht, macht ihn blind und fühllos für die Wirklichkeit. Er hält Senta des Treubruches für fähig, und weil er sie liebt, will er von dem teuren Haupt dieses Mädchens, das ihm wenige Stunden vorher als Engel der Erlösung erschienen war, den Fluch abwenden, der Jene trifft, die ihm die Treue brachen. Eine dramatische Motivierung, die als Wechsel auf die Zukunft für die Entscheidung gegenwärtiger Verhältnisse ebensowenig stichhaltig wirkt, wie die Begründung der tragischen Schuld des Holländers selbst: die Ursache seiner Verdammnis, die uns die Dichtung schuldig geblieben ist. Indessen, mag der Grund und Boden, auf dem diese letzten Scenen stehen, auch ein wenig schwanken, um so monumentaler und gewaltiger steht das Musikstück da, in dem der Holländer von sich selbst berichtet:

„Verdammt bin ich zum gräßlichsten der Loose,
Zehnfacher Tod wär mir erwünschte Lust —
Vom Fluch ein Weib allein kann mich erlösen,
Ein Weib, das Treu' bis in den Tod mir hält.

Wohl hast Du Treue mir gelobt —
Doch vor dem Ewigen noch nicht,
Dies rettet Dich. Denn wiss', Unselige,
Welches das Geschick, das Jene trifft,
Die mir die Treue brachen:
Ew'ge Verdammnis ist ihr Loos..!"

Hier ist jede Wendung bedeutungsvoll, jedes Wort groß empfunden und groß deklamiert, jeder Zug wie mit dem Meißel herausgearbeitet. In der Abschiedsrede des Holländers:

„Befrag die Meere aller Zonen,
Befrag den Seemann, der den Ocean durchstrich,"

ruht die Wirkung ganz auf der außerordentlichen Spannung der dramatischen Situation und auf der unwiderstehlichen Gewalt der musikalischen Deklamation. Das Melodisch-Thematische schweigt hier ganz, das Orchester begnügt sich, in den Gesang des Holländers nur einige wenige Accordaccente hinein zu werfen. Der kolossale Eindruck dieser Scene steigert sich noch — wieder rein innerlich, ohne alle äußeren Mittel! — in den Worten Sentas:

„Preis Deinen Engel und sein Gebot!

62.

Hier steh' ich, treu___ dir bis zum Tod!"

Wir stehen hier auf dem geistigen Höhepunkt des Dramas, das jetzt seine Handlung, die Erlösung des Holländers, vollendet. Senta stürzt sich von einer Klippe in das Meer. „Sogleich versinkt das Schiff des Holländers mit aller Mannschaft. Das Meer schwillt hochauf und sinkt in einem Wirbel wieder zurück. Im Glührot der aufgehenden Sonne sieht man über den Trümmern des Schiffs die verklärten Gestalten Sentas und des Holländers sich umschlungen haltend dem Meere entsteigen und aufwärts schweben." Aus dem Orchester steigen und schwellen über dieses symbolische Bild der Erlösung die Fluten einer wunderbaren Musik, in der die erschütternde Ekstase des Verklärungswunders zu zarten und sanft schwirrenden Klängen sich abmildert. Der grandiose, bis zum Erhabenen gesteigerte Pessimismus des Holländers, die verzehrende Sehnsucht ‚in

der sein Denken und Fühlen schwingt, erlöst zu werden von dem Fluche eines Daseins, das der Weltordnung zuwiderläuft, die Melancholie des Sterbens, nach der seine weltmüde Seele gedürstet und alle die ahasverischen Schmerzen dieses bleichen Helden des Leidens und des Duldens, sie haben ihre Ruhe gefunden: ein Weib und die Liebe eines Weibes haben dem schmerzensreichen Dulder aus dem Meer des Lebens und den Seelenstürmen der Verzweiflung hinübergerettet auf eine stille Insel der Seeligen; und von dieser stillen Insel bringen uns die bangseligen Klänge, mit denen das Werk schließt, ergreifende Kunde. —

Lohengrin

Erläuterung von Ferdinand Pfohl.

I.

Die Sage und die Entstehung des Werkes.

Ein eigentümlicher und glücklicher Zufall im Schaffen Richard Wagners hat es gefügt, daß er, von seinem tiefen künstlerischen Instinkt zur Sage und zum Mythos hingeführt, in dem sich die ewigen und unveränderlichen Züge der rein menschlichen Natur spiegeln, seine Stoffe und Dramen nicht im mühsamen Suchen fand, sondern ihrer, wie einer Kette von Berggipfeln beim Aufleuchten eines Blitzes bewußt ward. Mit seinem „Tannhäuser" hatte er zugleich alle seine späteren Werke, wenn nicht visionär in einem langen Blick erschaut, so doch die Stoffe seiner Musikdramen gefunden. Eines leitete ihn zum anderen hin, weil eines an das andere sich anlehnte und angliederte, weil sein spürender Geist sofort alle die feinen Fäden verfolgte, die von dem Sagenstoff des Tannhäuser zu fremden Mythen hinüberleiteten. Zwischen der deutschen Tannhäusersage und der romanischen Gralsage bestehen sicherlich keine äußerlich wahrnehmbaren Beziehungen. Und doch fand Wagner einen Teil dieser Gralsage, den „Lohengrin-Mythos", im Zusammenhang mit dem mittelhochdeutschen Gedicht vom Sängerkrieg auf der Wartburg. Mit einem Schlage war jetzt dem Künstler, wie er selbst sagt, eine neue Welt dichterischen Stoffes erschlossen. Alle die gigantischen Werke und die erhabenen Dramen bis zum „Parsifal", die Wagner in der Folgezeit geschaffen, liegen auf dieser ersten Tannhäuserspur; ja sogar die „Meistersinger" dankt Wagner, wie man weiß, dem Tannhäuser: als heiteres Gegenstück des Sängerkriegs, als wunder-

vollste Kontrastwirkung. Der erste Eindruck, den Wagner von der Lohengrinerzählung empfing, war durchaus nicht tief genug, um ihn zu bestimmen, den Stoff zur dramatischen Ausführung vorzubereiten. Jener Lohengrin, den Wagner kennen lernte aus einer Disputation, die Wolfram von Eschenbach mit Klingsor im Sängerkrieg führt, machte sogar einen unangenehmen Eindruck auf sein Gefühl. Eine „zwielichtig-mystische Gestalt", erfüllte sie Wagner mit Mißtrauen und jenem Widerwillen, den wir „beim Anblick der geschnitzten und bemalten Heiligen an den Heerstraßen und den Kirchen katholischer Länder empfinden". Kein Wunder, denn es war ein bayrischer Spielmann ohne höhere poetische Begabung, der in dieser Erzählung die Gestalt Lohengrins zurechtgeschnitzt und die naive Form mit grellen Farben angestrichen hatte. Welch' wunderliche Fassung der bayrische Spielmann seiner Lohengrinerzählung gegeben — die dem Sängerkrieg-Gedicht angekittet worden war —, mag eine Stichprobe auf ihren Gehalt hin klar legen:

„Elsam betet zu Gott, als sie von Telramund angeklagt ist, auf Anraten ihres Kaplans. Das Glöckchen ihrer Kapelle klingt von selbst, ohne irgend eine menschliche Beihilfe, um einen Verteidiger herbeizurufen. Lohengrin stirbt fast vor Hunger, als er mit seinem Schwan das Meer durchkreuzt. Er bittet den Schwan, ihm etwas Nahrung zu fischen, worauf der Schwan eine Hostie auffischt, die Lohengrin mit ihm teilt, und nach deren Genuß beiden die Kräfte wiederkehren. In Antwerpen, wo man Lohengrin unter Glockengeläut entgegenzieht, halten die Pfaffen, die Elsam umgeben, den Schwan für einen Engel u. s. w."*)

Indessen, trotz des Widerwillens, den die aufdringliche katholisch-religiöse Tendenz der Dichtung Wagner eingeflößt hatte, dem Zauber der Sage selbst konnte sich sein dichterisches Gemüt doch nicht verschließen; die Saiten, die dort zum Klingen gebracht worden waren, vibrierten fort, und so lauschte sein feinfühliges Ohr bald wieder nach den leisen mystischen Klängen der Lohengrinsage hin. Die Gestalt

*) Man vergleiche: Henry Lichtenberger: „Richard Wagner, der Dichter und Denker." S. 129.

Lohengrins tauchte „mit wachsender Anziehungskraft" vor seiner Seele auf, die in dem Maße sein Denken und Fühlen gefangen nahm, als Wagner den Lohengrinmythos in seinen einfacheren Zügen und zugleich nach seiner tieferen Bedeutung „als eigentliches Gedicht des Volkes kennen lernte, wie es aus den läuternden Forschungen der neueren Sagenkunde hervorgegangen ist". Vor seinem geschärften Blick schwanden die entstellenden Zuthaten, und, befreit von der Inkrustierung christlicher Anschauung, schaute ihm ein uralt menschliches Gedicht entgegen. Wagner, in dem Vermögen des großen Geistes, komplizierte Erscheinungen auf ihre einfachste Formel zurückzuführen, mit Goethe verwandt, erkannte den Grundzug des Lohengrinmythos schon in der griechischen Sage von Zeus und Semele. Semele, die Geliebte eines Gottes, stellt das Wissen höher als die Liebe. Semele, von Sehnsucht verzehrt, die wahre Gestalt ihres Geliebten kennen zu lernen, wissend den Gott zu umfangen, stirbt in der Umarmung des Gottes. Hier spielt das Motiv der weiblichen Neugier eine ganz ähnliche Rolle wie in der Lohengrinsage. Wagner weist*) darauf hin, daß ein uralter und mannigfach wiederholter Zug durch die Sagen der Völker geht, die an Meeren oder an meermündenden Flüssen wohnen: „Auf dem blauen Spiegel der Wogen nahte ihnen ein Unbekannter von höchster Anmut und reinster Tugend, der alles hinriß und jedes Herz durch unwiderstehlichen Zauber gewann; er war der erfüllte Wunsch des Sehnsuchtsvollen, der über dem Meeresspiegel, in jenem Lande, das er nicht erkennen konnte, das Glück sich träumte. Der Unbekannte verschwand wieder und zog über die Meereswogen zurück, sobald nach seinem Wesen geforscht wurde. Einst, so ging die Sage, war, von einem Schwan im Nachen gezogen, im Scheldeland ein wonniger Held vom Meer her angelangt: dort habe er die verfolgte Unschuld befreit, und einer Jungfrau sich vermählt; da diese ihn aber befrug, wer er sei und woher er komme, habe er wieder von ihr ziehen und alles verlassen müssen."

Die uralte Sage, die durch die Volksdichtung zahl-

*) In der „Mitteilung an meine Freunde", der sich unsere Ausführungen getreulich anschließen.

reicher Nationen geschritten ist, erzählt, mit der nicht minder alten deutschen Schwanensage verbunden, Wolfram von Eschenbach in seiner herrlichen Parzival-Dichtung, die heute leider von den gebildeten Ständen noch immer nicht genug gewürdigt wird. Dort ist Loherangrein, Parzivals Sohn, der Gemahl der Herzogin von Brabant. Nach seiner Ankunft in Antwerpen sagt er zur Fürstin:

Diese Bitte stell' ich Euch
Fraget nimmer wer ich bin,
So bleib ich bei Euch fürderhin:
Werd ich je Eurer Frag erkoren
Meine Minne habt Ihr bald verloren.
Wollt Ihr der Warnung nicht willfahren,
So warnt mich Gott, hinwegzufahren.

Loherangrein und seine Gemahlin leben jahrelang in glücklicher Ehe, die mit Kindern gesegnet ist; indessen, eines Tages bricht die Fürstin ihr eidliches Versprechen: sie stellt die verbotene Frage an Loherangrein. Da „schwamm herbei sein Freund, der Schwan", und Loherangrein fährt von dannen, auf unbekannten Wegen heim, „des Graals zu pflegen". Als Andenken läßt er zurück „ein Schwert, ein Horn, ein Ringelein".

Eine andere Fassung der Sage — in einer Meistersingerstrophe, dem „schwarzen Ton Meister Klingsors", — eben jene, die Wagner zuerst in die Hände gefallen war, beginnt mit dem Sängerkrieg auf der Wartburg, verwebt Geschichte und Sage in ganz willkürlicher Weise, läßt Lohengrin, der mit der Herzogin von Brabant vermählt ist, an deutschen Kriegszügen und an Heerfahrten phantastischer Natur teilnehmen, bis das charakteristische Finale eintritt: seine Trennung von der Gattin, die diese durch ihre verderbliche Neugier, durch die Frage nach seiner Herkunft herbeigeführt hat.*) Der Ritter, von einem Schwan in einem Nachen über die Flut gezogen und die verbotene Frage nach seiner Herkunft, das sind die feststehenden Merkmale der Lohengrinsage: ein äußeres phantastisch-koloristisches Moment — die Schwanenfahrt — und ein inneres von starker psychologischer Triebkraft — das Frageverbot — fließen in der Sage zusammen,

---

*) Vilmar, Litteraturgeschichte I, 181.

geben ihr zugleich Anmut und Tiefe, sättigen sie mit hellem Glanz und bitterem Leid. Das Frageverbot enthält dramatische Keime, die in einer kunstvollen dichterischen Bearbeitung eine volle tragische Ernte versprachen.

Richard Wagner, der tiefen Wahlverwandtschaft seines Wesens mit den alten germanischen Mythen sich bewußt, wendet diesen alten Sagen seine besondere Aufmerksamkeit als Mensch, als Dichter und Denker zu. Zumal die hinreißende Symbolik der Lohengrinsage mußte ihn, der selbst seiner Zeit und ihrer künstlerischen Not einem Lohengrin gleich gesendet worden war, tief innerlich treffen. Seine Studien ließen ihn die ursprüngliche Gestalt des Stoffes in ihrer ganzen Schönheit und ihrem inneren Reichtum schauen, und so verfuhr er, nach seinem Bekenntnis, in der Darstellung der historisch sagenhaften Momente mit noch „größerer Treue als beim Tannhäuser", um die Lohengringestalt „ganz nach dem Eindruck", den sie auf ihn gemacht, künstlerisch mitzuteilen. Diese Treue erstreckte sich aber nicht auf die sagenhaften Momente allein, sondern auch auf die Nachahmung alter Sitten und Gebräuche, sie beeinflußte die scenische Haltung und den sprachlichen Ausdruck. Und so formte sich unter den Händen des Meisters der Stoff zu einer ergreifenden Dichtung, in der Drama und Kulturbild, Symbolisches und Gefühlsinhalt, der Geist der Sage und die Mittel der Darstellung in „monumentaler Notwendigkeit" sich einen. Wagner will den alten Sagengeist zum Leben erwecken, jenen alten Geist, der die feinste Blüte der Volkskultur und der Volksseele bedeutet. Seine einzige Sorge ist es, das von ihm Erschaute „so deutlich und so verständlich wie möglich der Anschauung anderer mitzuteilen".

Nachdem sich der Lohengrinstoff in einem gänzlich neuen Lichte dem sinnenden Dichter gezeigt, nahm Wagner mit der ihm eigentümlichen Energie den Plan des Lohengrin-Dramas in Angriff. Wagner hatte soeben seinen Tannhäuser vollendet. Zu seiner Erholung unternahm er im Sommer 1845 eine Reise nach Marienbad. Er fühlte sich leicht und fröhlich gestimmt. Den halkyonischen Sommertagen in dem böhmischen Bad mit seiner reizvollen Natur dankte er zunächst die Idee und den Plan zu den Meistersingern. Und den Meistersingern folgte auf dem

Fuße der ausführliche Lohengrin-Entwurf nach, trotz der mahnenden Stimme des Arztes, der Wagner vor der Beschäftigung „mit derlei Dingen" warnte. Wagner warf sich mit „verzehrender Leidenschaftlichkeit" auf die Ausführung des Lohengrinstoffes. Schon am 17. November konnte er das fertige Buch seinen Freunden vorlesen, das den größten Beifall bei den Malern fand, die dem Kreise angehörten, während die Musiker die Fähigkeit Wagners bezweifelten, dieses Textbuch „in Musik zu setzen", wie der Philister zu sagen pflegt. Merkwürdig, daß es auch später noch die Musiker waren, deren Meinungen über die geniale Operndichtung auseinanderliefen. Robert Schumann war der Ansicht, daß man das Buch überhaupt nicht als Oper komponieren könne. Der preußische Oberkapellmeister Taubert dagegen ließ sich die komische Aeußerung entschlüpfen, „er hätte Lust, den Text noch einmal für sich zu komponieren", und auch Ferdinand Hiller, der rheinische Musikpapst, blinzelte lüstern nach den süßen Trauben. Er nannte es „ein ganz vortreffliches, höchst effektvolles Libretto", fügte freilich, eitel wie er war, hinzu: „Wie schade, daß Wagner selbst es komponieren will. (!) In anderer Hand müßte das eine ganz andere Wirkung haben". Nun, die andere Hand blieb dem Werke in Gnaden erspart.

Im Jahre 1846 wandte sich Wagner — den sein Dienstverhältnis als Königlicher Kapellmeister der Dresdener Oper gelegentlich zu drücken begann — mit einer Eingabe um Urlaub an den König: der „Urlaub zu seinen Arbeiten" wurde auf drei Monate glatt bewilligt. Wagner zog aufs Land, nach Groß-Graupa, einem Dorf in anmutiger Gegend: Hügel, Weingelände, Feld und Wald ließen ihn, wie er hoffte, „Stadt, Theater, Oper und die Generaldirektion" vergessen. Er fühlte sich sehr wohl: „Gott sei Lob", schreibt er an einen Freund, „ich bin auf dem Lande, ich wohne in einem gänzlich unentweihten Dorf,*) ich bin der erste Städter, der sich hier ein-

*) An dem Hause, in dem er wohnte, haben Freunde eine Gedenktafel anbringen lassen (1894) mit der Inschrift: „In diesem Hause entwarf Richard Wagner im Sommer 1846 die Musik zum Lohengrin".

gemietet. Nun hoffe ich alle Erlabung meines Gemütes und meiner Gesundheit von meinem Bauernleben. Ich laufe, liege im Walde, esse, trinke und suche das Musikmachen ganz zu vergessen..." Das war nun freilich ein Irrtum; ein Künstler wie er konnte sich ebensowenig von der Musik befreien, die in seiner Seele wogte, wie von seinem physischen Herzen, wie von seinem Gehirn. Nicht er war es, der die Musik hatte, sondern sie hatte ihn. Und sein Schaffensdrang brach in dieser ländlichen Stille mächtig hervor und trieb ihn so leidenschaftlich zur Komposition des Lohengrin, daß er sogar auf seine Spaziergänge und Ausflüge — ganz wie einst Beethoven im Wiener Wald — seine musikalischen Ideen mit hinaus nahm in die frische Luft und den Sonnenschein. „Ich habe auch dort gelohengrint," schreibt er von der schönen Höhe in Dittersbach. Wie hätte es auch anders sein können! — Mit zahlreichen Skizzen kehrte er nach Dresden zurück. Hier nahm Wagner zunächst den dritten Akt in Angriff, und zwar die große Erzählung Lohengrins. Im September 1846 begonnen, wurde der Akt im März des nächsten Jahres abgeschlossen. Dann folgte der erste Akt nach: in vier Wochen — Mitte Mai bis Mitte Juni — war dieses dramatische Meisterwerk beendet, eine erstaunliche Leistung, die sich nur so erklären läßt, daß Wagner den ganzen Akt fertig im Geiste mit sich herumtrug. Ein äußerer Umstand — ein Trauerfall in der Königlichen Familie, infolgedessen das Theater einige Zeit geschlossen ward — mag zur vollen Konzentration seiner Arbeitskraft wesentlich mit beigetragen haben. Die Komposition des zweiten Aufzugs fällt — nach einer kurzen Rast — in die Zeit von Mitte Juni bis Anfang August. Den Schluß machte das Vorspiel: es trägt das Datum vom 28. August 1847. Die Instrumentation und die letzten Feilenstriche beschäftigten den Künstler in den folgenden Wintermonaten: Ende März lag die Partitur vollendet vor, die, der Dresdner Hofoper zur Aufführung eingereicht, von dieser auch ohne weiteres angenommen wurde. Die Kunde von einer neuen Oper Wagners trieb damals schon die Feinde des genialen Künstlers an ihre Beckmesser-Arbeit. Eine Zeitungsnotiz, wie die folgende der Dresdner Abendpost: „Die bald vollendete

Oper des Herrn Kapellmeisters Wagner soll schon ein merkliches Steigen des Preises der Violinsaiten zur Folge haben", gehörte noch zu den harmloseren. Wagner, bei Zeiten giftfest geworden, konnte von diesen Pfeilen nicht getroffen werden. Um so tiefer mußte es ihn verwunden, als ihm eine Konzertaufführung*) des ersten Lohengrinaktes — mit der Ankunft Lohengrins begonnen — eine Niederlage brachte, die sich noch verschärfte, indem die Intendanz der Hofoper sich von dem in seinem Erfolg zweifelhaft gewordenen Werke zurückzog und die geplante Aufführung des Lohengrin ablehnte... Als die folgenschweren politischen Ereignisse des Jahres 1848 und der Maiaufstand von 1849 den Künstler zur Flucht zwangen, — ihn, den einzig die künstlerische Not der Gegenwart, die „morastige, brodelnde Schwüle der trivialen Sinnlichkeit des modernen Lebens" und ein ungeheurer Idealismus zum Revolutionär gemacht hatte — da schien auch das Schicksal des Lohengrin auf dunstige Pfade gedrängt, die aussichtslos im Dunkel einer ungewissen Zukunft sich verloren. Man kennt die Flucht Wagners, diesen abenteuerlichen Roman mit seinen aufregenden Episoden, seiner quälerischen Angst und seinen Gefahren. Man weiß, daß Wagner in Paris, wohin er sich zunächst gewandt, das bittere Brot der Verbannung aß, daß er dort krank und verzweifelt, ein elendes Leben führte, so elend, daß kein Glanz seines späten Sonnenaufgangs ausreichend war, die Marter und die Pein jenes kurzen Aufenthaltes auszulöschen. In dieser leidvollen Zeit fiel nun sein Blick auf die Partitur seines „fast schon vergessenen Lohengrin. Es jammerte mich plötzlich, daß diese Töne aus dem totenbleichen Papier heraus nie erklingen sollten; zwei Worte schrieb ich an Liszt, dessen Antwort keine andere war, als die Mitteilung der für die geringen Mittel Weimars umfassendsten Vorbereitung für die Aufführung des Lohengrin..."

Diese erste Lohengrin-Aufführung fand 1850 am 28. August in Weimar statt. Wagner, der inzwischen in die Schweiz sich begeben, hatte die Absicht, der Aufführung

*) Im Festkonzert beim Jubiläum der Hofkapelle am 22. September 1848.

im strengen Inkognito beizuwohnen. Allein der lange Zeit hindurch vorsichtig erneute Steckbrief hinderte ihn daran, seine Absicht auszuführen. Er machte also an dem entscheidenden Tag einen Ausflug auf den Rigi. Am 28. August, im Zeichen Goethes, brachte Lohengrin, dieses vollkommenste und ergreifendste Meisterwerk einer germanischen Romantik von erhabener Symbolik, dem Worte des sterbenden Dichters: „Mehr Licht“ Erfüllung. Franz Liszt, dem herrlichen Künstler, dessen ganzes Leben und Wirken eine Verneinung des Egoismus war, ihm, dem Einzigen und Unvergleichlichen, der Wagner zweimal das Leben gerettet: Wagner, dem Menschen, und Wagner, dem Künstler, war es vorbehalten, das Himmelswerk der ersten Lohengrinaufführung in dem kleinen, abgelegenen Weimar zu vollbringen.

Wir Menschen von heute können es nicht begreifen, daß diese Lohengrinaufführung anderes habe bewirken können, als auf den Schöpfer des Werkes den vollen Enthusiasmus der deutschen Volksseele hinzulenken, ihn mit der Liebe einer ganzen Nation zu ersticken, ihm sein verkümmertes, mit Not und Sorge beladenes Dasein sonnenhaft aufzuhellen, ihn zum König auszurufen. Aber nichts von alledem geschah. In dem Deutschland jener Zeit, mit Kapellmeistermusik überschwemmt, von kleinen Egoisten, von Cliquen und Sippschaften aller Art zerstückt, galt jene erste Lohengrinaufführung Jahre hindurch als die verrückte That eines excentrischen Musikanten. Es giebt Gestirne, die so weit von der Erde entfernt sind, daß ihr Licht Jahre braucht, um unseren ärmlichen Planeten zu erreichen. Es scheint, daß auch das geistige Weimar der fünfziger Jahre Millionen Meilen von den großen Städten seiner Umgebung entfernt gewesen sein muß: denn das Lohengrinlicht bedurfte voller neun Jahre, bevor es ihm gelang, auf die Wasser der Spree seine heiligen Lichtschauder und Lichtwonnen zu werfen: erst 1859 hörten die Berliner den Lohengrin. Die Bühne, die als erste nach Weimar das Wagner'sche Meisterwerk aufführte, war Wiesbaden (1853). Leipzig, Schwerin, Frankfurt a. M., Breslau folgten 1854. In Hamburg zog der Schwanenritter — wo man für seinesgleichen bei der Freude an den heimischen Alsterschwänen von freundlicher

Voreingenommenheit und noch freundlicherer Nacheingenommenheit sich bewegt fühlen mußte — im Jahre 1855 ein. Dasselbe Jahr führte Lohengrin nach Köln, Riga, Darmstadt, Hannover. 1856 gelangt das Werk nach Prag und Karlsruhe, 1858 nach München. Die größte Stadt des Reiches — damals unter dem Regimente des Herrn von Hülsen in künstlerischen Dingen die kleinste — hinkte so ziemlich als letzte nach, befleckt durch die Schande einer Kritik, deren Wortführer in der Musik des Lohengrin „den unerquicklichsten Niederschlag nebelhafter Theorien, ein frostiges, Sinn und Gemüt gleichmäßig erkältendes Tongewinsel" sahen.*) Konnte Wagner selbst nach den unerhörten Siegen dieses Meisterwerkes in Deutschland noch von sich sagen: „Es graut mir davor, noch länger der vielleicht einzige Deutsche bleiben zu sollen, der meinen Lohengrin noch nicht gehört hat", so war ihm endlich in Wien — am 11. Mai 1861 in der Hauptprobe — „der berauschende Eindruck der erstmaligen Anhörung" seines Lohengrins gegönnt worden. Ein Triumph sondergleichen war dieser Wiener Aufführung beschieden. Das Entzücken und der grenzenlose Enthusiasmus der Zuhörer mochten dem tief ergriffenen Dichterkomponisten wie das Morgenrot des neuen Tages erschienen sein, der nun langsam und glückhaft für ihn heraufdämmerte.

Den Reigen der Lohengrinaufführungen der großen Städte schloß Dresden. Lohengrin erschien dort erst im April 1869, also zu einer Zeit, in der Wagner längst wieder aufgehört hatte, als politisch verdächtiges Individuum, als Barrikadenmann zu gelten. Die Verleumdungen seiner Feinde, vor allem die alberne Anklage, daß er 1849 beabsichtigt habe, das Dresdner Theater in Brand zu stecken, und die famose Verwechselung mit einem wilddemokratischen Konditorgesellen gleichen Namens mögen das Ihre dazu beigetragen haben, die Aufführung des Lohengrin bis zu einem Zeitpunkt zu verzögern, der die Bedeutung und die Absichten Wagners über allen Zweifel

*) Der beneidenswerte Autor dieser Auslassung ist Otto Gumprecht. Was sagt Hamlet zu Polonius, als dieser erzählt, er habe den Julius Caesar gespielt und sei auf dem Kapitol erstochen worden?

erhaben erscheinen ließ. Die Erschütterung, die von diesem unvergleichlichen Kunstwerke ausging und alle Seelen traf, war zu mächtig, als daß ihre Wellen an den Landesgrenzen sich hätten brechen können. So sehen wir denn auch das Ausland eifrig um Lohengrin bemüht: Brüssel 1870, Bologna 1871 — eine Aufführung, die Wagner ganz besonders preist! —, London 1875. Die Pariser Aufführung im September 1891 gehört zu den großen Tagen der Wagnerschen Kunst: sie bezeichnet den Anfang der französischen Wagner-Aera, der für das französische Musikdrama selbst von großer Bedeutung zu werden verspricht. Lohengrin hat Paris, d. h. Frankreich, enthusiasmiert und dort, auf fremder Erde, genau so überwältigend sich geoffenbart, wie auf dem deutschen Kulturboden, dem das Werk entsprossen ist; weit über alles Unkraut und Zwerggebüsch hinauswachsend in einziger Schönheit.

Die Partitur des Lohengrin erschien im Jahre 1852. Sie ist nicht durch Notenstich, sondern durch Autographie hergestellt.*) Wagner gab „der schönen Handschrift eines sehr gewissenhaften Schreibers“ seinen Beifall, die — ein Spiel des Zufalls — mit seiner eigenen Handschrift eine gewisse Aehnlichkeit aufweist. An der Spitze der Partitur steht eine Widmung an Franz Liszt zu lesen, wohl des Schlichteste, was Wagner geschrieben. Sie spricht in ihrer Resignation eine ergreifende Sprache und wirft ein eigentümliches Streiflicht auf die hoffnungslose Stimmung des Künstlers. Ich gebe sie hier mit einigen kleinen Auslassungen:

> Mein lieber Liszt! Du warst es, der die stummen Schriftzüge dieser Partitur zum hellen Klangleben erweckte: ohne Deine seltene Liebe zu mir läge mein Werk noch lautlos still — vielleicht von mir selbst vergessen — in einem Kasten meines Hausrates: zu Niemandes Ohren wäre das gedrungen, was mein Herz bewegte und meine Einbildungskraft entzückte, als ich es, stets nur die lebendige Aufführung im Sinne, vor nun fast fünf Jahren niederschrieb. Die schöne That

---

*) Erst sehr viel später, nach dem Tode Wagners, erschien im Verlag von Breitkopf & Härtel zu Leipzig eine gestochene Partitur.

Deines Freundeseifers, die auch mein Gewolltes erst zur wirklichen That erhob, hat mir manchen guten Freund gewonnen... Ist auch die Hoffnung, in weiteren Kreisen mein Werk durch lebensvolle Aufführungen mitgeteilt zu sehen, nur sehr schwach, weil selbst dem wärmenden Eifer meiner Freunde hierfür in unserem öffentlichen Kunstleben ein Zustand entgegentreten mußte, den sie jetzt wohl nur im Wunsche, nicht aber in der That zu besiegen vermöchten, so hätte ich mich doch schon zu freuen, auch nur diesen Wunsch ihnen zu erregen, und ich beabsichtige dies durch die öffentliche Herausgabe der Partitur... So mögest Du denen, die mich zu lieben vermögen, ein leitendes Beispiel sein, und als solches stelle ich Dich ihnen daher vor, indem ich Dir mein Werk vor aller Welt widme... Möge es denn weiter erklingen und tönen: dieß einst zu erfahren, soll mich auch dafür trösten, daß ich selbst wohl nie mein Werk — hören werde!

Zürich, im Mai 1852.

Dein Richard Wagner.

II.

Das Vorspiel.

Wenn Wagner, einer guten alten Sitte folgend, der wir so manches musikalische Meisterwerk zu danken haben, seinen Rienzi, seinen Holländer und Tannhäuser mit glänzenden und gewaltigen Musikstücken in Ouverturenform beginnen läßt, so verzichtet er im Lohengrin und in allen seinen spätergeschaffenen Werken auf die Ouverture zu Gunsten des Vorspiels. Die Ouverture, an überlieferte und feststehende formale Grundzüge gebunden, mit der Handlung des Dramas durch einige Themen kaum oder doch nur lose verknüpft, folgte bei weitem mehr den Gesetzen

der absoluten Musik und dem Formenzwang, als sie versuchte, dem Drama nach Inhalt und Stimmung gerecht zu werden, seine musikalische Nachdichtung zu geben, die Handlung rein geistig mit den Mitteln der Musik zu fassen, ihre Gefühlswerte in Musik zu lösen. Und wenn auch die großen Ouverturen-Meister Beethoven und Weber in ihren dramatischen Ouverturen Muster der Gattung hingestellt haben, in denen der poetische Gehalt, die dramatische Energie des Ausdrucks die tote Form durchgeistigt und belebt, so wird man doch auch zugeben müssen, daß der Zwang der Form — die Wiederholung ganzer Perioden und Abschnitte — dem dramatischen Prinzip widerstreitet, weil dieses dramatische Prinzip in der psychologischen Entwicklung wurzelt. Architektur oder Drama, absolute Musik oder symphonische Dichtung, das ist hier die Frage. Die alten Ouverturen sind, mit wenigen Ausnahmen, mehr Architektur als Drama. Schöne Musikbauten. Effektvolle Konzertmusik. Und wo sie an das Drama sich enger anschließen, dort werden sie verständlich erst in der Rückschau, nachdem das Drama selbst sich mitgeteilt hat. So verringert sich also die Bedeutung der Ouverture auf den Wert eines Stimmungsmittels, der allerdings nicht gering angeschlagen werden darf. Wagner, das erhabenste Beispiel der Ouverture höchsten Stils, die große Leonorenouverture Beethovens vor Augen, die so ganz Drama ist, daß sie aufhört, überlieferte Form zu sein, hat in seinen Ouverturen zum Holländer und Tannhäuser sein poetisches Programm in der glücklichsten Weise mit der allerdings ganz frei behandelten Ouverturenform verschmolzen. Seine Meisterschaft auch auf diesem Gebiete steht unerschütterlich fest. Wir wissen, daß der Komponist beabsichtigt hat, auch dem Lohengrin eine Ouverture voranzustellen, die aus einer langsamen Einleitung und einem Allegrosatz bestehen sollte. Wir besitzen diese langsame Einleitung eben in dem Musikstück, das wir als Vorspiel kennen. Den Allegrosatz selbst gab Wagner auf; die wenigen Takte, die er davon komponiert, dienen dem ersten Akt als instrumentale Einleitung. Mit seinem „Vorspiel" — wie Wagner ganz schlicht und einfach die instrumentale Einleitung seiner Oper nannte — hat der Komponist eine Form gewonnen, die sich entweder ganz

in den Dienst der poetischen Idee stellt — wie hier im Lohengrin — oder sich der psychischen Bewegung seines Dramas — wie in „Tristan und Isolde" — auf das Innigste anpaßt. Jedes der Vorspiele Wagners ist zugleich Formel des Dramas: das beweisen Lohengrin und Tristan, die Meistersinger und Parsifal. Den Nibelungendramen fehlen solche Vorspiele; sie besitzen nur Einleitungen, wunderbar tönende Schwellen, über die man in die einzelnen Akte hineinschreitet. Indessen, die instrumentalen Vorspiele ersetzt ihnen ein einziges, gigantisches Präludium: ein mächtiges Drama, das „Rheingold", ward hier die Formel des Ganzen.

Das Lohengrinvorspiel, eine symphonische Dichtung visionären Charakters, ist ein Stück von reinster Romantik in Farbe und Stimmung, in seiner bezaubernden Eigenart ein ganz neuer musikalischer Wert. Die poetische Erläuterung, die Wagner diesem Vorspiel gegeben, lautet: „Als Einleitung für sein Drama wählte sich der Tondichter des Lohengrin die wunderwirkende Darniederkunft des Grals im Geleite der Engelschar zum Gegenstande einer Darstellung in Tönen. Dem verzückten Blicke höchster, überirdischer Liebessehnsucht scheint im Beginne sich der klarste blaue Himmelsäther zu einer wundervollen, kaum wahrnehmbaren und doch das Gesicht zauberhaft einnehmenden Erscheinung zu verdichten; in unendlich zarten Linien zeichnet sich mit allmählich wachsender Bestimmtheit die wunderspendende Engelschar ab, die, in ihrer Mitte das heilige Gefäß geleitend, aus lichten Höhen unmerklich sich herabsenkt. Wie die Erscheinung immer

8

Viol.

rc.

deutlicher sich kundgiebt und immer ersichtlicher dem Erdenthale zuschwebt, ergießen sich berauschend süße Düfte aus

ihrem Schoße: entzückende Dünste wallen aus ihr wie goldenes Gewölk hernieder und nehmen die Sinne des Erstaunten bis in die innigste Tiefe des bebenden Herzens mit wunderbar heiliger Regung gefangen. Bald zuckt wonniger Schmerz, bald schauernd selige Lust in der Brust

Holz=Bläser. … u.

des Schauenden auf; in ihr schwellen alle erdrückten Keime der Liebe, durch den belebenden Zauber der Erscheinung zu wundervollem Wachstum erweckt, mit unwiderstehlicher Macht an: wie sehr sie sich erweitert, will sie doch noch zerspringen vor der gewaltigen Sehnsucht, vor einem Hingebungsdrange, einem Auflösungstriebe, wie noch nie menschliche Herzen sie empfanden. Und doch schwelgt diese Empfindung wieder in höchster, beglückendster Wonne, als in einer traulicheren Nähe die göttliche Erscheinung vor den verklärten Sinnen sich ausbreitet; und als endlich das heilige Gefäß selbst in wundernackter Wirklichkeit entblößt und deutlich dem Blick des Gewürdigten hingereicht wird; als der Gral aus seinem göttlichen Inhalt weithin die Sonnenstrahlen erhabenster Liebe, gleich dem Leuchten eines himmlischen Feuers, aussendet, so daß alle Herzen rings im Flammenglanze der ewigen Glut erbeben: da schwinden dem Schauenden die Sinne; er sinkt nieder in anbetender Vernichtung. Doch über den in Liebeswonne Verlorenen gießt der Gral nun seinen Segen aus, mit dem er ihn zu seinem Ritter weiht: die leuchtenden Flammen dämpfen sich zu immer milderem Glanze ab, der jetzt wie ein Atemhauch unsäglichster Wonne und Rührung sich über das Erdenthal verbreitet und des Anbetenden Brust mit nie geahnter Beseligung erfüllt. In keuscher Höhe schwebt nun, lächelnd herabblickend, die Engelschar wieder zur Höhe: den Quell der Liebe, der auf Erden versiegte, führte sie von neuem der Welt zu; den Gral ließ sie zurück in der Hut reiner Menschen, in deren Herzen sein Inhalt selbst segnend sich ergossen: und im hellsten Lichte des blauen Himmelsäthers verschwindet die hehre Schar, wie aus ihm sie zuvor sich genaht.“

Das Ganze ist also eine Vision: die Erdensendung des Ideals. Das Ideal selbst hat hier sein Symbol gefunden im Gral, jenem kostbaren Gefäß, in dem das Blut des Gekreuzigten aufgefangen worden war, das geflossen ist zur Erlösung der Welt. Der Begriff höchster Reinheit, lautersten Lichtes, der Glanz des Göttlichen haftet an diesem Symbol, auf das jedes Thema, jeder Takt des Vorspiels hinweist, angestrahlt von einem magisch-ruhigen Feuer innerer Entzückungen. In den ersten Takten beginnt es wie vom Himmel her klingend, zarteste Dreiklänge in den schwebenden Accorden der Violinen und Holzbläser, darüber der rosige Aether von Flageolett-Harmonien, ein Geäder von feinsten Linien, ein Netz von Lichtmaschen. Schon diese wenigen Takte sind in einen Stimmungszauber ohne gleichen getaucht. Sie lassen uns ein Wunder schauen, und mehr als das, sie machen uns an dieses Wunder glauben. In der Bewegung, die das Tonstück einschlägt, in dem sanften, ganz allmählichen Herabsteigen aus der Höhe in die tieferen Oktaven teilt sich ebenso weihevoll wie anschaulich das Niederschweben des Grals unserer Anschauung mit. Ueber dem prachtvollen Gralthema, das mit dem Eintritt der Hörner in die jetzt weitgespannte Harmonie wie eine Hymne klingt, schwebt wie leicht bewegte Engelsfittiche das seraphische Tönen der Geigen, das erst in dem überwältigend erhabenen Augenblick ganz verstummt, wo in den blendenden Lichtfluten der Trompeten und Posaunen der Gral sich enthüllt. Die Stelle ist grandios, über alle Begriffe gewaltig; ihre Beckenschläge erinnern an den Donner aufspringender Himmelsthore, ihre Paukenwirbel an zitternde Erden. Betäubt stürzt alle Kreatur zu Boden, unvermögend, das göttliche Mysterium in seinem ungedämpften Glanz zu ertragen. Ein ergreifend schöner Abschiedsgesang schließt sich an: er ist gebildet aus

8
Viol.
H.-Bl.

zwei einander entgegengeführten Tonleitern, auf weichen und genialen Harmonien; das Göttliche, das zum Menschlichen herabsteigt, zieht das Irdische selbst in die Sphäre des Göttlichen empor. Ein Pianissimo-Beckenschlag kündet auch hier noch das Schauern der Begnadeten.

Ein langklingendes A-dur, in dem transparenten Licht einer mysteriös-feierlichen Instrumentation, dann die selig keuschen Harmonien des Anfangs, die im Duft des Aethers sich verlieren und in blauen Höhen verglimmen: so endet das zauberhafte Musikstück. —

Ganz abgesehen von seiner musikalisch-poetischen Größe, fesselt dieses Lohengrinvorspiel überdies durch seine phänomenale Instrumentation, die, ebenbürtig der musikalischen Erfindung und dem Gedankengang auf das Treueste angepaßt, unbetretene Pfade einschlägt. Die Behandlung der Hörner, deren Stimme, melodieführend im Tenor, wie ein breiter Purpurstreifen das instrumentale Gewebe durchwirkt, hat die gesamte neuere Orchestrationskunst von Wagner übernommen. Man hat die treffende Bemerkung gemacht, daß das Lohengrinvorspiel als graphisches Bild sich durch das Zeichen <> ausdrücken lasse. In der That, das Lohengrinvorspiel ist ein einziges großes Crescendo von längstem Atem, dem ein Decrescendo die Wage hält, ein Decrescendo, das mit feinstem ästhetischen Instinkt nicht weiter geführt wird, als die notwendige Auslösung der hochgesteigerten Spannung, als das ästhetische Ruhebedürfnis es bedingt. Das Crescendoproblem hat Wagner mit bewunderungswürdiger Kunst durchgeführt. Es ist staunenswert, mit welcher Oekonomie der Künstler im instrumentalen Aufbau dieses Stückes verfahren ist, wie er, mit vier einzelnen Geigen beginnend, allmählich, Schritt für Schritt ein Instrument dem andern hinzugesellt, die Kräfte des modernen Orchesters flüssig macht, Klangmassen aufeinander türmt, bis der Gipfel einer Steigerung von beispielloser Gewalt erreicht ist. Und alles das im engsten Zusammenhang mit der künstlerischen Idee, jeder Takt central gedacht und empfunden, dem geistigen Mittelpunkt des Ganzen zustrebend. Der Spieltrieb der absoluten Musik hat sich oft genug die gleiche Aufgabe gestellt: mit den Mitteln der dynamischen Vergrößerung und Verkleinerung

die den optischen zu entsprechen haben, zu schildern, wie marschierende Soldaten — und anderes — in der Ferne auftauchen, näher kommen, vorbeiziehen und allmählich wieder dem Blick entschwinden. Sogar die Symphonie (Joachim Raff in seiner „Lenore") hat sich der hübschen Spielerei bemächtigt. Es handelt sich bei der Lösung von Aufgaben dieser Art immer um einen geschickt angefaßten Crescendoeffekt, dem natürlich die dynamische Umkehrung, das Decrescendo, zu folgen hat. Daß das stilistisch zumeist niedrige Genre, in dem der Spieltrieb zu Hause ist, mit seinen Fangarmen nicht ein einziges Mal die Musik des Lohengrinvorspiels streift, nicht einmal streifen konnte, war bei der Natur des Wagnerschen Geistes unmöglich. Die idealisierende Kraft seiner Darstellung, sein erhabener Stil und sein Pathos haben ihn der Berührung mit allem Kleinen dauernd entzogen und die Adhäsionsfähigkeit seines Wesens nur auf das Große und Erhabene selbst gestellt.

III.

Dichtung und Musik.

Wer sich ein Urteil darüber bilden will, wie groß die poetische Intention und die dichterische Genialität Wagners gewesen ist, die ihn bei der Ausführung seiner Lohengrin-Dichtung geleitet, der muß einen Blick auf das Rohmaterial werfen, mit dem Wagner seinen Wunderbau aufgeführt hat. Nur ein Genie vermochte es, jenen bayrischen Lohengrin in die „souveräne Schönheit" zu tauchen, in der Wagners Lohengrin leuchtet. Was hat Wagner aus dieser Erzählung gemacht! Er hat den Stoff vertieft, auf eine tragische Basis gestellt, seine pessimistischen Untertöne hörbar angeschlagen, er hat ihm endlich die „monumentale Notwendigkeit" gegeben, die alle die großen Werke der dichterisch schaffenden Volksseele auszeichnet. Wir bewundern — mit H. Lichtenberger — die großartige Synthese, mit der Wagner die vagen Elemente der Lohengrinsage und anderer Ueberlieferungen in ein

wundervoll einheitliches Werk zusammenfaßte, das nicht nur den ursprünglichen Mythus selbst in seinen tiefsten und schönsten Zügen restauriert, sondern überdies auch noch stark symbolisch wirkt. Symbolisch: das göttliche Element, die Heimat Lohengrins, ist auch die Heimat des Künstlers, aus der herabsteigend er das Ideal verkündet. Aber die Liebe, die er sucht, findet er nicht, und darum treibt ihn der Egoismus, der das Wissen an die Stelle der Liebe setzen will, immer wieder in jene ideale Heimat zurück, aus der er gekommen. So aus der eigenen Situation, aus den Lebenserfahrungen des Künstlers heraus empfunden, basiert „auf die tiefste tragische Situation der Gegenwart“ — wie Wagner seinem Freund Röckel schreibt — wurde der Lohengrin ganz sein, Fleisch von seinem Fleische, Geist von seinem Geiste. Und so wurde dieses Werk, die vollkommene Entäußerung des Wagnerschen Genius, zu einem lebendigen Wunder, tief ergreifend in der klaren Lichtfülle einer Musik, auf deren herzbewegender Sprache ein Zauber sondergleichen ruht.

Die Treue in der Darstellung, die sich Wagner ganz besonders angelegen sein ließ, erstreckt sich nicht nur auf die historisch sagenhaften Momente, sondern auch auf die Kulturschilderung. Der Dichter hat im ersten Akt seines Lohengrin nicht nur eine meisterhafte dramatische Exposition der Handlung gegeben und die tragische Mine gelegt, von der die spätere Katastrophe kommen soll, er rollt auch ein Bild altdeutschen Lebens, germanischer Sitte und Art vor unsern Augen auf, malerisch echt und farbenprächtig. Der echt deutsche Geist, der das ganze künstlerische Fühlen und Denken Wagners in solchem Maße durchdrang, daß seine Kunst die eigentliche Inkarnation der germanischen Musikseele darstellt, hat in den ersten Lohengrinscenen einen ganz konkreten Ausdruck gefunden: ein Hauch warmer, werkthätiger Vaterlandsliebe, nationalen Sinnes und starken Rassenbewußtseins liegt — überaus anheimelnd für den deutschen Hörer — auf dem scenischen Vorgang. Wir sehen den deutschen König Heinrich den Vogler auf hohem Sitz unter der Gerichtseiche: um ihn herum den sächsischen Heerbann; ihm gegenüber brabantische Grafen und Edle, an ihrer Spitze Friedrich von Telramund und seine

Gemahlin, die düstre Ortrud. Im Hintergrund dehnt sich eine Au, durch die sich die Schelde windet. Der Heerrufer des Königs schreitet in die Mitte des Kreises. Er hebt seinen Stab und sofort blasen vier Trompeter die mächtige Königsfanfare:

deren Erzrhythmen jedesmal ertönen, wenn der König das Wort ergreift oder der Heerrufer im Namen des Königs spricht. Der Fanfare schließen sich kriegerische Klänge an: die Brabanter bewillkommnen, an die Waffen schlagend, den König, der gekommen ist, mit ihnen „zu dingen nach des Reiches Recht", sie zur Heeresfolg' nach Mainz zu entbieten und das Reich zu schützen gegen die barbarisch wilden Ungarn, die abermals vom Osten her drohen. Der Satz „ein politisch Lied, ein garstig Lied" wird hier an den kernigen Worten des Königs und dem stolzen Geist, der sie beseelt, zu nichte. Die Musik, von prachtvollen Harmonien und heroischen Rhythmen getragen, giebt den Worten des Königs einen bedeutsamen Schwung, einen feierlich eindringlichen Charakter. Die Deklamation und die höchste Klarheit des Wortsinns haben hier die melodische Linie beeinflußt; sie hebt und senkt sich völlig frei, aber auf das Innigste mit dem Sprachaccent verwachsen. Wir haben hier schon ein kleines Musterbeispiel des Sprachgesangs, jener Sprachmusik vor uns, die in der Auffassung Wagners für das Wesen der dramatischen Melodie von nun an zu entscheidender Bedeutung gelangt. Wie überall in seiner Lohengrin-Partitur, so ist hier das Orchester in Harmonie, Stimmung und Farbe auf das Getreueste und Feinfühligste dem Wort und seinem Inhalt angepaßt. Dem kriegerisch-wehrhaften Zug dieses schönen dramatischen Gesanges entsprechen vollkommen die hellen Trompetenklänge des Orchesters, die rauschenden Geigenfiguren, die an flatternde Fahnen, an sausende Schwertstreiche und klirrende Waffen erinnern. Worte von einschneidendem Sinn ruhen auf genial erfundenen Harmonien: z. B.:

Mit wil=dem Dro=hen rü=stet sich der Feind —

Oft ist es nur der Wechsel von Dur und Moll, der die seelische Modulation der Rede malt. Aber jede Note, jeder Accent, notwendig und bedeutungsvoll, schließen sich hier unverrückbar, untrennbar an das Wort an. So erhält diese erste Rede des Königs einen typischen Wert. Der König, der von Verwirrung und wilder Fehde in dem Reich der Brabanter vernommen, ruft nun Friedrich von Telramund, um aus seinem Munde „der Drangsal Grund“ zu erfahren. Den Worten Telramunds geht ein kurzes Motiv voraus:

Hör.
Str.
ff
Fag.

feierlich gemessen, ein ganz neuer Klang, sehr wesentlich verschieden von allem, was vorangegangen war. Es bereitet sofort auf das Außerordentliche vor, das die Rede Telramunds als den eigentlichen Beginn des Dramas selbst erscheinen läßt. Wir erfahren aus ihr freilich zunächst nur die Vorgeschichte dieses Dramas, nämlich: „Zum Sterben kam der Herzog von Brabant“; seine beiden Kinder Elsa die Jungfrau und Gottfried den Knaben hatte er dem Schutz Friedrichs empfohlen. Lustwandelnd habe Elsa den Knaben einst in den Wald geführt, aber ohne ihn sei sie zurückgekehrt . . .

Telramund erhebt nun gegen Elsa die furchtbare Anklage des Brudermordes, der er die entehrende Unterstellung „geheimer Buhlschaft“ noch hinzufügt.

Aus der Fülle der musikalischen Details dieser Scene sei einiges hervorgehoben. Einmal der auffällige, tief schmerzliche Accent auf den Worten:

Die Wahrheit künd' ich —

Wir ahnen, daß diese Wahrheit Allen große Schmerzen bereiten wird, wie sie Telramund selbst tief geschmerzt hat. Sehr beachtenswert erscheint ferner die musikalische Behandlung der Stelle: „und nahm ein Weib, das meinem Sinn gefiel." Zwar, die heftige Leidenschaftlichkeit der Erzählung ebbt hier, die wilde Bewegung mit ihren schwirrenden Tremolandoharmonien beruhigt sich: aber die stockenden Synkopen der begleitenden Streichinstrumente verraten es, wie wenig Herzensfreude das Weib dem Manne bereitet hat, das seinem Sinn gefiel. Und in dem Augenblick, in dem der Name „Ortrud" angeschlagen wird, grollen im Orchester die Posaunen in einem gehaltenen Des-dur-Accord. Ein Weib und die düstere Pracht einer Posaunenharmonie: das giebt zu denken. Die betäubende Wirkung der Anklage Telramunds auf die Männer schildert ein kurzer Chorsatz (Es-moll beginnend), dem ein überaus malerisches Motiv in der Bratschenfigur folgt:

ein Symbol der bangen Beklemmung, die sich auf alle gelegt hat, die die Klage gehört und zugleich des Zweifels an der Möglichkeit der gräßlichen Schuld, deren Elsa geziehen wird.

Auf das Gebot des Königs wird Elsa, die Beklagte, vor das Gericht gerufen. Sie erscheint alsobald, begleitet von ihren Frauen, während im Orchester Oboe und Englisch-Horn eine tieftraurige Melodie anstimmen:

deren schmerzliche Klage sich in den herrlichen Harmonieverschiebungen — die von Gralesahnen geschwellt sind — zart erhellt. Das ist der hoffnungsinnige Blick eines

zum Himmel emporgeschlagenen Auges! Den rührenden Satz tragen die Holzbläser. Nur dort, wo der König seine milden Fragen an Elsa richtet, treten die Saiteninstrumente in wirkungsvollsten Gegensatz zu dem klagenden Gesang der Rohrinstrumente. Das erwartungsvolle Schweigen der Versammlung, wie die seltsame Situation sich lösen werde, malen leise Pizzicatoaccorde und dramatisch höchst wirksame Pausen. Endlich beginnt Elsa, dem König sich anvertrauend, mit einem wundervollen Gesang:

Ein=sam in trü = ben Ta = gen hab' ich zu

Gott ge = fleht. etc.

Wie der „klagevolle Laut" ihres Gebets zu gewaltigem Tönen weit in die Lüfte schwoll, bis er, die äußerste Ferne durchdringend, verhallte, wie dann das Auge Elsas in einem Schlaf von süßem, hellseherischen Zauber zufällt, das schildert die Musik mit Harmonien von wunderbarster Stimmung und dynamischen Schwellungen, die uns den Atem stocken machen. Den magischen Klageton Elsas finden wir in dem langgezogenen:

der Oboe. Dieses es beherrscht, bald sanft abgemildert, bald durchdringend und schneidend, das ganze Stück bis zum Eintritt der berauschenden Schlafharmonie. Während Elsa sich offenbart, erlebt sie noch einmal die Entzückungen ihres Traumgefühls, jener Vision, die sie einen Ritter in lichter Waffen Scheine schauen ließ, der ihr als Tröster in bitterer Not genaht. „Er soll mein Streiter sein" tönt es schwärmerisch von ihren Lippen. Diesen Charakter der Schwärmerei und des Entzücktseins atmet auch die Musik:

schon der langsame emporsteigende Lauf der Flöte symbolisiert die Richtung, die der Geist und das Empfinden Elsas nimmt, ein Emporsteigen in traumhafte Reiche, in selige Höhen. Wir hören die Sphärenmusik des Gral-

motivs, dem sich sofort das Lohengrinmotiv in einer sehr zarten und doch ritterlich schimmernden Instrumentation anschließt. Die verkürzten Rhythmen des Gralmotivs begleiten den Gesang Elsas von dem lichten Helden, der ihr im Traum genaht, nach dem auch jetzt ihre Sehnsucht inbrünstig verlangt. Der Zauber ihrer Vision, die

Mystik ihres Empfindens teilt sich bethörend auch den Männern, ja selbst dem König mit. Nur an Friedrich Telramund, dem harten Ankläger, prallt alles ab, was die andern rührt und geneigt macht, an Elsas Unschuld zu glauben. Die zischelnde und raunende Stimme der Bratschen ergänzt seine Worte: „Glaubwürdig ward ihr Frevel mir bezeugt". Es ist der verleumderische Hauch Ortruds, der in dieser ungemein charakteristischen Figur lebendig nachwirkt; denn Ortrud ist es gewesen, die den ritterlichen Telramund in schamloser Weise betrog, indem sie mit ihrem falschen Zeugnis ihn, den unwissenden Genossen ihrer Lüge und Verleumdung, in ihre Netze

verstrickte, ihn zu einem blinden Werkzeug ihres Hasses gegen Elsa und zum überzeugten Ankläger der Unschuld machte. Daß Telramund gegen besseres Wissen und Gewissen Elsa des Brudermordes anklagt, läßt sich durch nichts beweisen. Telramund braucht also nicht im Geringsten ein Schurke zu sein, der falsches Zeugnis ablegt. Er, der vielleicht von Elsa verschmäht wurde und diese kränkende Zurückweisung nicht vergessen kann, würde als Ritter von makelloser Ehre niemals mit einer ehrlosen Handlung sich beflecken, wie es die Verleumdung einer unschuldigen Jungfrau ist. In seiner Gereiztheit und Verbitterung fällt er aber der Tücke seines Weibes zum Opfer: Ortruds politischer Ehrgeiz, ihre Machtgier und ihr heidnischer Fanatismus ist ebenso groß, wie ihr Haß gegen Elsa, in der sie eine Nebenbuhlerin vernichten möchte, die einen Mann verschmähte, dem sie selbst nicht als begehrte und erwählte Gattin, sondern als Ersatz und Notwahl zur Seite steht. Wie richtig sie die Situation auszubeuten, wie schlau sie das Wesen ihres Gatten zu beurteilen, seine Angriffslust, seine „Kraft", sein ungestümes Wesen, kurz, seine Erobereigenschaften und seine Herrennatur für ihre Zwecke auszunützen verstand, das bezeugt eben die Anklage, die gegen Elsa anhängig zu machen, einzig ihrem Einfluß auf Telramund, ihrem Zeugnis und der Perspektive auf die ungeheure Machtsteigerung gelang, die Telramund zu teil werden mußte, wenn die Lande der verurteilten Elsa ihm als Herren von Brabant zufielen. Telramunds Anklage ist frei von jedem Dolus, auch wenn sie nicht frei sein mag von persönlicher Gereiztheit, von Eifersucht gegen einen ihm unbekannten Rivalen und von dem egoistischen Hintergedanken des beatus possessor. Er vertritt darum seine Klage mit seiner ganzen Person, mit seinem Schwert. „Hier steh' ich, hier mein Schwert! Wer wagt von euch zu streiten wider meiner Ehre Preis?" Der König, unvermögend, die Klage als Richter „nach Fug und Recht" zu entscheiden, überläßt mit einem feierlichen Entschluß Gott allein den Urteilsspruch in dieser Sache. Indem hier Wagner seinem Drama ein Gottesgericht einfügt, verfuhr er durchaus im Sinne des germanischen Mittelalters, in dessen Prozeßgebräuchen die Gottesgerichte eine ebenso große wie

juristisch zweifelhafte Rolle spielten. Denn die Feuerprobe, die Wasserprobe, der Zweikampf — und welche Formen die Ordalien immer angenommen haben mögen — sind jedenfalls höchst bedenkliche Rechtsmittel, um Schuld und Unschuld zu erhärten, und mit ihrem Sinn gegen die Natur — der schuldlos Angeklagte mußte z. B. glühendes Eisen berühren, ohne sich zu verbrennen — immer zugleich Beweismittel gegen Vernunft und Recht. Auch der Zweikampf kann als Beweismittel vor Recht und Vernunft nicht bestehen, da er den Zufall zum Richter über Recht und Unrecht setzt und den waffengewandten Schurken dem ungewandten Ehrenmann obsiegen läßt. Wagner hat indessen den Waffenkampf im Lohengrin nicht auf die Basis des Zufalls gestellt: nach den dramatischen Voraussetzungen konnte hier der Gotteskampf nur die Entscheidung im Sinne des Rechtes: Sieg der Unschuld, Strafe dem Verbrechen bringen. Mit welcher außerordentlichen dramatischen Wirkung dieses Gottesgericht im Aufbau und der seelischen Steigerung des ersten Aktes sich zur Geltung bringt, das erlebt man staunend in den folgenden Scenen, die die Entscheidung bringen.

Dem gewaltigen Ruf der Männer „Zum Gottesgericht" folgt sofort ein mächtiges, dröhnend wuchtiges Motiv: Drohen und Schrecken, elementare Kraft und Naturnotwendigkeit sind in diesem Motiv vereint. Und gewaltige und drohende Accente spielen weiter um das Wort, so oft es hier und im folgenden ausgesprochen wird. Gottesgericht, wie ein Donner dröhnt es den Männern in die Ohren. Elsa wendet sich in dem schönen As-dur-Satz an ihren unbekannten Ritter; ihre Krone bietet sie ihm und noch mehr:

„Will er Gemahl mich heißen,
Geb ich ihm, was ich bin."

Sehnsüchtig im Anfang, stolz und zart in den Holzbläserrhythmen des Mittelteils und von wonnigster Hin-

gabe in der Schlußwendung, spiegelt auch diese Musik die schwärmerisch entzückte Seele Elsas, der die Angst noch fremd ist. Da tritt nun der Heerrufer wieder in den Kreis, die Trompeten schmettern den Gerichtsruf nach den vier Himmelsrichtungen, und jetzt fordert der Heerrufer den Streiter für Elsa in die Schranken. Aber alles bleibt still. Leise Pizzicato-Accorde, durch Pausen gespalten, malen die beklommene Spannung der Scene. Da, diesem Nichts gegenüber, erkennt Elsa plötzlich den Abgrund, an dem sie steht. Düster und hoffnungslos weht es sie mit einemmale an und eine würgende Angst steigt in ihr empor:

Bass-Clar. *) etc.

Ihre Sprache findet flehende Töne, schmerzliche Bitten: „noch einen Ruf an meinen Ritter . . ." Erregte Figuren wogen durch das Orchester, und abermals treten die Trompeter und der Heerrufer in den Gerichtskreis. Umsonst, der Ruf verhallt auch diesmal ohne Antwort. Schauerliche Stille, dann ein grauenhafter Accord des Schweigens:

Nun sinkt Elsa in die Knie; die schneidende Klage der Baßklarinette ertönt wieder, in ausdrucksvoller und reicher Instrumentation. In ihrer höchsten Not ringt sich ein inbrünstiges Gebet aus ihrer verzagten Seele, klagende Töne auf erschauernden Harmonien der Saiten, ein Beben und Zittern überall, bis die Kraft des Glaubens und die Gewißheit göttlicher Hilfe die Stimme schwellt, den Ausdruck weitet, bis der sehnsüchtige Traum Elsas Wahrheit, ihre Vision Wirklichkeit wird: kraft dieser ihrer höch-

*) Ein Opernkapellmeister in Hamburg glaubte dieses prachtvolle Motiv „verbessern" zu müssen, indem er blasen ließ:

was der Kuriosität wegen erwähnt sei.

sten Not, deren Schrei bis zu den Mysterien göttlicher Welten dringt und dort ein Echo von Erbarmen weckt. Elsas Blick durchdringt in diesem Augenblick der Verzückung Zeit und Raum, die Thore des Himmels thun sich ihr auf, und die voll ausströmende Gewalt ihrer Sehnsucht zieht mit einem mystischen Magnetismus das Uebernatürliche in ihre Kreise, das in der Berührung mit der Realität selbst zur Realität wird. So erscheint denn der ungreifbare, schemenhafte Ritter ihres Traums jetzt in körperlicher Wirklichkeit: Lohengrin wird in der Ferne sichtbar, auf den Wassern der Schelde in seinem Kahn, den ein Schwan zieht. Im Orchester ertönt das Lohengrinmotiv, vom reichen Goldschimmer der Trompeten überglänzt, darüber flimmernde Geigen, dann wieder das verkürzte Gralmotiv mit seinem ritterlichen Adel, dem stolzen Gang der Rhythmen, aufregenden und spannenden Harmonien. Endlich die Ausrufe des Chors, die zwischen Verwunderung und ungläubigem Staunen schwanken, bis alle Zeugen des Wunders werden, jeder für sich das Niegesehene, das Niegehörte stammelt, und einer dem andern es in immer größerer Erregung, immer leidenschaftlicher zuruft, bis schließlich das Bewußtsein von diesem Wunder, in dem Gott selbst sich offenbart, alle überwältigt. Eine Scene, die alle Begriffe übersteigt. Ein Wunder scenisch darzustellen gehört zu den schwierigsten und gewagtesten Problemen des Dramatikers, weil das Wunder erst zum Wunder wird, wenn wir, die wir Zeugen des Vorganges sind, es wie ein Wirkliches erleben und daran glauben. Wagner hebt das Lohengrinwunder über alle Bühnentäuschung hinaus: in der fascinierenden, im rasenden Siegeslauf dahineilenden Musik, die die Ankunft Lohengrins begleitet, hat Wagner das übermenschliche Wunder dieser Sendung in ein musikalisches Wunder eingekleidet und das Wunderbare und Mystische der Scene so völlig in das Glaubhafte und Wirkliche übersetzt, daß gerade diese Scene zu den größten musikalischen Illusionen aller Zeiten gezählt werden muß.

Nie vorher und nachher hat ein Dramatiker — so sehr gerade die ältere mythologische Opernlitteratur mit Wundern sich befaßte — das Problem so vollständig, so überzeugend gelöst, wie hier Wagner. Eines der gewal-

tigsten Stücke der gesamten Opernlitteratur, ein dramatischer Wurf ohne gleichen: in seinem Aufbau, in der Steigerung seiner Bewegung und der Herrschaft über alle Darstellungsmittel ist dieser Satz ein Meisterstück gewaltigster Art. In wundervollem Kontrast zu dem dramatischen Feuergeist und dem jubelnden Ueberschwang dieser Scene stellt sich der zarte Klang und die hochpoetische Stimmung der Cantilene — die ebenso sehr Deklamation wie Melodie ist —, in der Lohengrin an seinen Schwan sich wendet:

Nun sei be=dankt, mein lie=ber Schwan, ꝛc.

Hier tritt wiederum der charakteristische Wechsel der Gralharmonie zu Tage: A-dur und Fis-moll. Ein sehr schöner, ruhevoller Chorsatz in A-dur: „Wie faßt uns selig süßes Grauen" schließt sich an, die Stimmung ergänzend und weiter ausmalend. Nachdem der Schwan dem wehmütig ihm nachschauenden Lohengrin entschwunden ist, tritt der edle Ritter, in seiner Silberrüstung, im lichten Glanz seines Wesens der Sendbote einer andern Welt, vor das Angesicht des Königs: „Heil, König Heinrich": so beginnt er seine markige Begrüßung. Lohengrin erklärt zunächst den Zweck seines Kommens:

„Zum Kampf für eine Magd zu steh'n,
Der schwere Klage angethan,
Bin ich gesandt . . ."

Das Gralmotiv beherrscht musikalisch die Situation. Es gönnt aber den Worten Lohengrins durchaus den Vortritt und dient ihnen nur als mystischer Hintergrund. Lohengrin hat kraft seines göttlichen Blickes sofort Elsa von Brabant im Kreis ihrer Frauen erkannt. An sie richtet er seine Worte:

Willst Du wohl ohne Bang' und Grau'n
Dich meinem Schutze anvertrau'n?

Elsa sinkt ihm demütig zu Füßen; sie fühlt sich wonnig aufgehen in seinem Wesen; nur Eines kennt sie noch,

seligste Hingabe an ihn, der ihr Held und Ritter ist. Aber Lohengrin stellt eine Bedingung:

Ob. Cl.

Nie sollst du mich be - fra - gen, noch Wissens Sorge

tra - gen, etc.

„Nie sollst Du mich befragen,
Noch Wissens Sorge tragen,
Woher ich kam der Fahrt,
Noch wie mein Nam' und Art . . ." *)

Mit schärfster Betonung richtet Lohengrin dieses Frageverbot an Elsa, die leise, fast bewußtlos ihre Antwort ihm zuhaucht. Mit gesteigertem Ernst wiederholt Lohengrin das Verbot, diesmal in A-moll, also auf einer höheren, darum wirksameren Tonstufe, mit eindringlichster Energie und höchster Wucht des Accentes. Elsa, innig bewegt, voll glühenden Dankes, leistet das Gelöbnis:

„Wie Du mich schirmst in meiner Noth,
So halt in Treu' ich Dein Gebot . . ."

Das musikalisch so scharf umrissene Motiv dieses Frageverbots, dessen gebrochene Linie von nun an die ganze Lohengrinpartitur durchzieht und überall eine ausschlaggebende Rolle spielt, entsprechend der dramatischen Be-

*) Man erzählt, daß ein begeisterter Zeuge der erstet Weimarer Aufführung eine Zuschrift an Wagner gerichten habe, in der er die grammatikalische Konstruktion des Verbots tadelte. Es müsse heißen: „Weder sollst Du . . . noch . . . ꝛc." Wagner darf sich indessen auf Goethe berufen. Mephisto sagt: „Euch ist kein Maß noch Ziel gesetzt." Hier wie dort dieselbe Konstruktion. Es scheint in das Reich der Erfindung zu gehören, wenn weiter berichtet wird, daß Wagner jenem Tadler einen Lohengrintext mit der Widmung geschickt habe:

„Nie sollst Du mich befragen
Noch Wissens Sorge tragen
Ob „weder" oder „noch",
Ein Esel bleibst Du doch!"

deutung des Frageverbots selbst, eines der für die Handlung wichtigsten Leitmotive, stellt die tragische Formel des Lohengrindramas selbst dar. Sie kehrt immer wieder, und wie das Frageverbot zum Quellpunkt der späteren Handlung wird, so wächst sein musikalisches Motiv in den innersten Kern der Lohengrinmusik, der psychologisch-dramatischen Charakteristik selbst hinein. Wo es auch anklingen mag, immer verrät es unausgesprochene Gedanken, wie es denn überhaupt das Wesentliche der Wagner'schen Leitmotive ist, daß sie den unsichtbaren Teil des Dramas sichtbar machen, daß sie mit einem Schlag innere Vorgänge, seelische Stimmungen, Verstecktes und Heimliches offenbaren. In ihrer malenden psychologischen Kraft liegt ihre ungeheure Bedeutung für das Drama. Die Gegner Wagners — Gounod z. B. und andere, beschränktere und weniger musikalische Köpfe — haben diese Leitmotive als Etiketten, als Visitkarten, kurz als etwas ganz Aeußerliches verspottet, das den Personen der Handlung mechanisch aufgeklebt wird. Eine grundfalsche Auffassung. Bei Wagner sind diese Leitmotive Ideen, also etwas rein Geistiges, Innerliches, sie sind „menschliche Dokumente" und Symbole. Das Frageverbot ist in dieser Beziehung sehr lehrreich. Es dient Wagner als Mittel, seine Menschen, ich möchte sagen, durchsichtig zu machen, so daß man ihre bloßgelegten Seelen sehen, ihren Herzschlag fühlen kann.

Nachdem Lohengrin sein Frageverbot ausgesprochen, nimmt die Handlung eine entscheidende Wendung gegen Telramund hin. Telramund war es, der Elsa angeklagt, der sich und sein Schwert für die Wahrheit seiner Anklage verpfändet hat. Er muß sich nun freilösen. Vergeblich mahnen ihn seine Freunde, abzustehen vom Kampf mit einem, der mit höherer Macht begnadet ward, gleich Lohengrin. „Viel lieber tot als feig" lautet sein ritterliches Wort. Die unheimlich fanatische Erregung seines Wesens malen die rasselnden Triolen der Streicher:

Hier schlagen alle Pulse seines fanatischen Ehrbewußtseins. Der König ordnet also den Kampf: je drei Männer

für jeden Kämpfer stecken in feierlichem Schritt — von einem marschartigen, ungemein malerischen Satz begleitet —

Pos.

etc.

Str. in Oktaven

den Kampfplatz ab. Das Motiv des Gottesgerichts intonieren die Bläser feierlich, drohend, und der König ruft nun Gott an: ein mächtiger, breit ausgeführter Tonsatz (Es-dur 3/4-Takt)*), an dem sich allmählich auch die anderen und endlich auch die Chöre der Krieger und Frauen beteiligen. Ein Ensemble von hoher Weihe und herrlichster Klangwirkung, auf lauter plastische Motive gebaut; den Gefühlsinhalt der dramatischen Situation — und das ist das Entscheidende — bringt es erschütternd zum Ausdruck. Grandios wirkt der Schluß des Satzes: die Königsfanfare zerschneidet schmetternd die pompösen Orchesterharmonien. Unmittelbar nachher folgt der Zweikampf selbst; die Musik benutzt das Motiv des Gottesgerichts in lebhaften Nachahmungen und heftiger Bewegung; die Geigen zischen mit blitzenden Figuren dazwischen. In dem Moment, da Lohengrin mit einem weitausgeholten Streich Telramund niederstreckt, ertönt wie ein Siegesgesang das Lohengrinmotiv, Friedrich taumelt mit einer chromatischen Baßfigur zu Boden:

„Durch Gottes Sieg ist jetzt Dein Leben mein,
Ich schenk es Dir, mögst Du der Reu' es weih'n!"

Sieg! Es klingt wie der Schrei eines ganzen Volkes. Ein Jubel ohne gleichen, ein Jauchzen aus voller Brust nach der bangen Spannung des Kampfes. Elsa führt zunächst den Hymnus an:

O fänd ich Ju - bel - wei - sen . . .

Dann folgt der König, und im stolzen Lohengrinmotiv

*) Nebenbei bemerkt, der einzige 3/4-Takt, der in der ganzen Lohengrinpartitur vorkommt.

ertönt die Siegesweise der Männer. Die prachtvollen Gralharmonien, der begeisterte Chor

Dich nur be - sin-gen wir

dazu die Wehklagen des geschlagenen Telramund, die zornigen Ausbrüche Ortruds: wahrlich dieses Finale ist ein Tonstück, groß und gewaltig, wahr bis in die feinsten Linien hinein zu dem Reichtum der Gliederung, in seiner Summe von Stimmungen und Affekten und in seinem fortreißenden Schwung krönt es den ersten Lohengrinakt. Seine Wirkung ist so mächtig, daß der Zuschauer sich selbst als einen Teil dieser seligen, jubelnden Menge fühlt.

* * *

Nach diesem Glanz, dieser Lichtfülle hat Wagner als feinster Kenner des Kontrastes den Anfang des zweiten Aktes in Nacht und Dunkel getaucht. Alles ist fahl, düster, in die Region des Unheimlichen und Gespenstischen gerückt: zuerst das leise Schwirren eines Paukenwirbels, dann eine düstere, wie von magischen Kräften umwitterte Melodie des Violoncells:

die rätselhaft sich weitertastet in unsicherem Licht. Sie wird unterbrochen vom Motiv des Frageverbots, dem düstere Zauber- und Beschwörungsformeln folgen:

und der unheimliche Ruf der Baßklarinette:

Dann wieder das Sinnen und Spinnen dunkler Gedankenfäden. Es ist ein Nachtstück, ein Seelengemälde ganz

besonderer Art, das unvergleichlich zur Situation, zur Scene stimmt und die Gestalten Ortruds und Telramunds in ihrem innersten Wesen erschließt. Ortrud und Telramund, die beiden beherrschen diese erste Fis-moll-Scene vollständig. Ueber die unheimliche, haßbrütende und dämonisch angehauchte Ortrud-Erscheinung hat sich Wagner selbst ausführlich verbreitet. Der Analyse Wagner's zufolge ist Ortrud „ein Weib, das die Liebe nicht kennt." Hiermit ist alles, und zwar das Furchtbarste gesagt. Ihr Wesen ist Politik. Ein politischer Mann ist widerlich, ein politisches Weib aber grauenhaft: diese Grauenhaftigkeit hatte ich darzustellen. Es ist eine Liebe in diesem Weibe, die Liebe zu der Vergangenheit, zu untergegangenen Geschlechtern, die entsetzlich wahnsinnige Liebe des Ahnenstolzes, die sich nur als Haß gegen alles Lebende, wirklich Existierende äußern kann... Wir kennen in der Geschichte keine grausameren Erscheinungen als politische Frauen. Nicht Eifersucht auf Elsa — etwa um Friedrichs willen — bestimmt daher Ortrud, sondern ihre ganze Leidenschaft enthüllt sich einzig in der Scene des zweiten Aktes, wo sie — nach Elsas Verschwinden vom Söller — von den Stufen des Münsters aufspringt und ihre alten, längst verschollenen Götter anruft. Sie ist eine Reaktionärin, eine nur auf das Alte Bedachte und deshalb allem Neuen feind gesinnte, und zwar im wütendsten Sinne des Wortes: sie möchte die Welt und die Natur ausrotten, nur um ihren vermoderten Göttern wieder Leben zu geben." In dieser ihrer Leidenschaft wird Ortrud „furchtbar großartig. Nicht das mindeste Kleinliche darf daher in ihrer Darstellung vorkommen; niemals darf sie etwa nur malitiös oder pikiert erscheinen; jede Aeußerung ihres Hohnes, ihrer Tücke, muß die ganze Gewalt des entsetzlichen Wahnsinns durchblicken lassen, der nur durch die Vernichtung anderer, oder durch die eigene Vernichtung zu befriedigen ist."

Ihre wilde Energie, ihre Herrschernatur, zu der sich ungezügelte Leidenschaft mit kalter Diplomatie wunderlich mischt, hat Telramund zur Rolle eines Werkzeuges, zum Sklaven ihres starken Willens herabgedrückt. Sklave war schon der Telramund des ersten Aktes, jener stolze Ritter, dem selbst der König „der höchsten Tugend Preis"

zuerkannte. Aber während dort Telramund noch selbst als handelnder Held auftrat, thatkräftig und stark, bis ihn das Gottesgericht in den innersten Lebensnerv hinein traf, erscheint er nach dieser seiner moralischen und gesellschaftlichen capitis deminutio durchaus als leidender Held. Er ist ein Märtyrer seiner Ehre. Sein ganzes Fühlen und Denken wird regiert von seinem starken Ehrbegriff, seinem ritterlichen Mannesstolz. Wie die Magnetnadel immer nach Norden zeigt, so zeigt in Telramund jede Faser seines Bewußtseins auf den Polarstern seiner Ehre. Der ritterliche, reckenhafte Held, voll Glauben und Treue, durchdrungen von hehrer Wahrhaftigkeit, er ward zusammen mit seiner Ehre zerbrochen. In dem verzweifelten Ruf „Meine Ehr' ist hin" konzentriert sich einzig und allein sein innerliches Leben, sein geistiges Ich. In seinem namenlosen Schmerz rührend, wird uns Telramund in seiner brennenden Begier, seine Ehre wieder herzustellen und seinen Rachedurst zu kühlen, vollkommen verständlich. Denn nicht Gott hat ihn geschlagen, sondern der unerhörte Betrug eines Zauberers, den zu entlarven jetzt Telramund einzig als seinen Lebenszweck erkennt. Diese neue Auffassung, die in Lohengrin einen Betrüger und in seinem Werk eine trugvolle Entweihung des Gottesgerichts sieht, ist ein Gedanke, den Ortrud ihrem Gatten mit verschlagener List mundgerecht macht, und den dieser um so gieriger sich aneignet, als sich ihm in dieser Erkenntnis ein Weg zu öffnen scheint, die verlorene Ehre wieder zu gewinnen.

Außerordentliches bietet auch in musikalischer Beziehung diese Scene, deren Großartigkeit es nicht den geringsten Abbruch thut, daß hier das Beispiel Weber's auf Wagner nachgewirkt hat: das düstre Paar Eglantine-Lysiart in der „Euryanthe" und Ortrud-Telramund, da haben wir Blutsverwandte vor uns. Die Musik, im höchsten Maße dramatisch, d. h. unmittelbarster Ausdruck des scenischen Vorgangs, schreitet zunächst mit Telramund durch Kreise leidenschaftlicher Erregung. Nur dort, wo Ortrud spricht, nimmt sie den Charakter grauenvoller Ruhe, unheimlicher Ueberlegenheit an. Ortruds Zaubermotive tauchen allenthalben zumeist in fahler oder tief nachdunkelnder Orchesterfarbe empor. In ihrer musi-

kalischen Behandlung gehört diese Scene zu den entscheidenden Beiträgen für das Kapitel: das Dramatische in der Musik. Die thematische Arbeit, die Instrumentation, die Charakteristik, die Deklamation: alles ist bewunderungswürdig genial. Eine der merkwürdigsten und kühnsten Stellen ist jene, die jene suggestive Kraft der Zauberin Ortrud schildert, mit der sie von der Seele Telramunds Besitz ergreift:

Hlzbl.
etc.
Pauke
Horn
Basskl.
auf fis . . . .
Engl. Horn.
etc.

Mit der mystischen Accordfolge — aus den verkürzten Notenwerten der vorhergegangenen entstanden — ist diese neue Besitzergreifung unlösbar vollzogen:

ged. Str.
Cello.
Fg.
Basskl.
E. H.
B. Kl.

Telramund, der gelehrige Schüler Ortruds, faßt den Plan, öffentlich Lohengrin des Zaubers anzuklagen und,

falls dieses Mittel, ihn zu vernichten, versagen sollte, zur Gewalt zu greifen, denn:

„Jed' Wesen, das durch Zauber stark,
Wird ihm des Leibes kleinstes Glied entrissen nur,
Muß sich alsbald ohnmächtig zeigen, wie es ist . . ."

Beide vereinigen sich dann in einem Racheschwur, der auf den Schluß der unheimlichen Scene den Schein einer düsteren Glut wirft.

Das schauerliche Fis-moll weicht nun einem milden B-dur: Elsa erscheint auf dem Söller. In wunderbar keuscher Melodie singt sie von ihrem Glück. Das Instrumentalkolorit ist von bezaubernder Weichheit, die Modulation weich und ruhevoll, der Ausdruck wonnig und zart. Aber plötzlich unterbricht ein schneidender Klang von Oboen und gestopften Hörnern:

sf > *pp*

den lyrischen Monolog Elsas. Ortrud ruft mit klagender Stimme Elsas Namen:

„Willst Du die Arme ganz verleugnen,
Die Du ins fernste Elend schickst?"

Was that ich Dir, was that ich Dir?

Eine langgewundene Schlangenlinie (Baßklarinette und Englischhorn) durchzieht dieses Meisterstück von Heuchelei, mit dem Ortrud, selbst einer Schlange gleich, an Elsa tückisch heranschleicht.

„O Du bist glücklich!
Nach kurzem unschuldsüßem Leiden
Siehst lächelnd Du das Leben nur
— — — — — — — — — —
Mich schickst Du auf des Todes Spur,
Daß meines Jammers trüber Schein
Nie kehr' in Deine Feste ein . . ."

Schnell ist Elsa von der heuchlerischen Demut Ortruds gerührt. Fremden Unglücks sich erbarmend, sie,

die selbst bis vor kurzem unglücklich war, eilt sie, Ortrud bei sich, in ihrem Haus und in ihrem Herzen aufzunehmen. Und kaum hat Elsa den Söller verlassen, als Ortrud — allein auf der Scene — die Maske fallen läßt. Die Ortrud-Tonart, das fahle Fis-moll, erscheint augenblicklich wieder; die erschreckend wilden Rufe, mit denen Ortrud ihre alten Götter Wodan und Freia beschwört, die furchtbare Energie dieses rasenden Gebets mit seinen dämonischen Gluten und seiner elementaren Gewalt, in dem es kocht und wogt wie von flüssigen Erzen, gehört einer Teufelin an. Und eine Teufelin, ein Dämon der Rache, ist diese Ortrud, die jetzt, da Elsa auf dem Burghof erscheint — eine absteigende Flötenskala wirkt an dieser Stelle sehr malerisch —, sich in virtuos erheuchelter Demut Elsa zu Füßen wirft. Elsa, mit ihrem liebevollen Herzen, überquellend von Mitleid — das die Musik in köstlichen Klängen schildert —, überhäuft Ortrud mit gütigen Worten, verspricht ihr Fürsprache für Telramund. Ortrud setzt sofort ihre Hebel an: außer stande, Elsa solche „Huld zu lohnen", hofft Ortrud durch eine geheimnisvolle Macht, die ihr gegeben ward, Elsa vor Unheil zu bewahren. Im Orchester macht sich hier eine raunende und flüsternde Bratschenfigur, die bald stockt, bald vorwärts drängt in wechselnden Rhythmen, sehr deutlich bemerkbar; sie hält endlich das Motiv fest:

Ein treffendes Tonbild für den lauernden Sinn Ortruds sowohl, wie auch für das Geheimnisvoll-Thun, mit dem sich Ortrud bei Elsa in besonderen Respekt setzen will. Indessen, Elsa ist zu harmlos: die Finte versagt. Da greift nun Ortrud zu stärkeren Mitteln: im Orchester klingen ihre Beschwörungsformeln und das Motiv des Frageverbots an. Aber vergeblich müht sie sich, das Vertrauen Elsas zu ihrem Retter zu erschüttern, der „durch Zauber" gekommen. Das augenblickliche Grauen, das Elsa durchschauert, erstickt sofort in ihrer Liebe, in der „Wonne reinster Treu".

Oboe.

Und so muß denn Ortrud vor der Hand von weiteren Versuchen abstehen, Gift in das reine Herz Elsas zu streuen. Ein wundervoller Zwiegesang mit der herrlichen Melodie:

etc.

in deren krystallenem Fluß sich das selige Glücksgefühl Elsas spiegelt, ihr unerschütterter Glaube an das Glück, vereint die beiden Frauenstimmen: die Stimme Elsas in breiter, süßer Melodik, jene Ortruds in Wendungen voll von unterdrücktem Grimm. Elsa kehrt in den Palast zurück, von Ortrud begleitet: „So zieht das Unheil in dies Haus", sagt Telramund, der heimliche Zeuge dieser Scene, und auch hier giebt er dem glühenden Verlangen, den Räuber seiner Ehre vernichtet zu sehen, neuen Ausdruck.

Die Nacht hat sich inzwischen gelichtet; von Türmen fern und nah erklingt eine schlichte Morgenweise, deren Motiv im Orchester (D-dur) weiter geführt wird. Ueberraschend wirkt der Modulationsruck von D nach C-dur. Der kleine Satz charakterisiert sehr hübsch die Geschäftigkeit des Morgens; Mannen, Edle und Volk füllen die Bühne; es entwickeln sich lebhafte und klangvolle Doppelchöre: „In Früh versammelt uns der Ruf". Dann kommt mit den vier Trompetern der Heerrufer, der Friedrich Telramund in Acht und Bann erklärt und den „fremden gottgesandten Mann", der als „Beschützer von Brabant" morgen mit ihnen ins Feld ziehen wird, Land und Krone von Brabant als Lehen zuspricht. Diese Mitteilung erregt ein kraftvolles Echo in der Versammlung. Aber auch an Un-

zufriedenen fehlt es nicht: zu diesen, in denen Telramund heimliche Bundesgenossen wittert, tritt der Geächtete und teilt den Erschreckten seinen Entschluß mit, Lohengrin des „Gottestrugs" zu beklagen. Telramund verbirgt sich wieder im Münster, denn schon sind die Edelknaben erschienen, die für Elsa und ihren Hochzeitszug Platz fordern. Ein langsamer und feierlicher Marsch beginnt:

Bläser

von außerordentlich edlem Charakter in Gang und Haltung und prachtvollen Steigerungen, in denen namentlich das Tenor-Motiv:

Ge - seg - net sollst du schrei - - ten, ge-

seg - net sollst du

etc.

das durch alle Stimmen schreitet und zuletzt mit grandioser Fülle von Posaunen und Trompeten vorgetragen wird, die führende Rolle behauptet.

In dem Augenblick, als Elsa den Fuß auf die Stufen des Münsters setzen will, vertritt ihr Ortrud den Weg: man darf annehmen, daß für den jetzt entbrennenden

Streit zwischen den beiden Fürstinnen der Zank Chrimhildens und Brünhildes aus dem Nibelungenlied*) als Vorbild gedient hat.

„Den Vortritt sollst Du überall mir schulden
— — — — — — — — — — — — — — — — —
Mein Leid zu rächen will ich mich vermessen . . ."

sagt Ortrud. Diese neue Wandlung in ihrem diplomatischen Intriguenspiel hat Ortrud natürlich sorgfältigst auf ihren Effekt hin berechnet. Ortrud geht sofort auf ihr Ziel los:

„Wenn falsch Gericht mir den Gemahl verbannte,
War doch sein Nam' im Lande hochgeehrt . . .
Der Deine, sag'! wer sollte hier ihn kennen,
Vermagst Du selbst den Namen nicht zu nennen . . .
Kannst Du ihn nennen, kannst Du uns es sagen
Ob sein Geschlecht, sein Adel wohl bewährt
— — — — — — — — — — — — — — — — —
Wohl brächte es ihm schlimme Noth!
Der kluge Held die Frage d'rum verbot!"

Elsa, zunächst empört,

Du Lä - ste - rin!

verteidigt dann mit großer Wärme die Reinheit ihres Gemahls, über allen Zweifel erhaben. Aber Ortrud gießt Hohn und Spott auf eine Reinheit, die verbotene Fragen kennt, sie beschuldigt Lohengrin des Zaubers. Elsa, fassungslos und wie betäubt von der unerhörten Beschimpfung, die ihren Helden vor allem Volke trifft, weiß auf diese tückische Anklage nichts zu erwidern. Sie ist verwirrt und muß das Verlangen empfinden, den Schimpf Ortruds als Verleumdung und gemeine Lästerung zu entlarven. Mit diesem Verlangen aber streift sie hart die verbotene Frage. So haftet also der giftige Pfeil, den Ortrud auf Elsa abgeschnellt, schon in ihrer Seele.

*) Den auch Hebbel in seinen Nibelungen mit großer Wirkung benutzt.

Den verhängnisvollen Streit unterbricht das Erscheinen des Königs und Lohengrins. Elsa wirft sich weinend an die Brust ihres Retters, der unterbrochene Zug ordnet sich wieder und wendet sich dem Münster zu:

Hlzbl. Viol.

etc.

Br.
Celli.

da tritt plötzlich Telramund in das helle Licht des Tages; vor ihm, dem Gebannten und Geächteten, den Gottes Hand getroffen, weichen alle entsetzt zurück. Sein Antlitz ist wachsbleich; das brennende Auge, der irre Blick schweift über die drohende Menge und haftet endlich in grauenhaftem Trotz an dem Antlitz Lohengrins. Der furchtbaren Energie Telramunds gelingt es endlich sich Gehör zu verschaffen: ein donnernder Gang von Posaunen und Bässen

Viol.
Bl.
Pos.

überwältigt die verworrenen Stimmen, die auf Telramund eindringen. Telramund klagt Lohengrin des Gottestrugs und des Zaubers an. Da man, wie es die Sitte heischt, den fremden Ritter vor Beginn des Zweikampfes nicht nach Namen, Stand und Ehren gefragt, so stellt Telramund jetzt die Frage:

Wer ist er,

„Wer ist er, der an's Land geschwommen,
Gezogen von einem wilden Schwan?
Wem solche Zauberthiere frommen,
Deß Reinheit achte ich für Wahn . . ."

Telramund hat hier einen um so gefährlicheren Trumpf gegen Lohengrin ausgespielt, als seine Gründe, auf die durch das Herkommen geheiligte Gepflogenheit basiert, an die triviale Vernunft der großen Masse sich wenden. Er beruft sich mit Recht auf den schweren Formenfehler, der beim Gottesgericht begangen ward, und fordert Sühne für das ihm angethane Unrecht. Aber Lohengrin weist Telramund ab; nicht ihm, „der so vergaß der Ehren", ja selbst nicht dem König und „aller Fürsten höchstem Rat" steht der Ritter Rede und Antwort. Seine „gute That" soll allen genügen.

„Nur eine ist's, der muß ich Antwort geben
Elsa . . ."

Einzig von Elsa hängt also die Entscheidung ab. Wird sie die Frage thun? Das Zaubermotiv Ortruds ertönt, es schleppt das Motiv des Fragegebots mit sich. Elsa kämpft einen schweren seelischen Kampf; der Zweifel nagt an ihr:

„Was er verbirgt, wohl brächt es ihm Gefahren
— — — — — — — — — — — — — — — —
Wüßt ich sein Loos, ich wollt es treu bewahren . . ."

Sie glaubt also zunächst an ein gefährliches Geheimnis, das Lohengrin zu bewahren hat; ihr zärtliches und liebevolles Herz treibt sie hin zu dem Wunsch, Mitwisserin dieses Geheimnisses zu sein, um dem Geliebten das Schwere tragen zu helfen. Zudem setzen hier noch andere seelische Antriebe ein: erstens der Stolz auf den Gemahl, dessen Name ruhmvoll von Mund zu Mund gehen soll, dann das Nachgefühl der bittern Kränkung, die von Ortrud und Telramund über sie gekommen war, eine Kränkung, die nach einem Gegengewicht verlangt. Elsa muß einen neuen moralischen Triumph Lohengrins über seine Widersacher sehnsüchtig wünschen. Aber das Frageverbot Lohengrins ist ihr ebenso tief in die Seele gedrungen,

wie die Liebe zu ihm, der sie aus Todesnot errettet hat. Der Gedanke, daß sein Geheimnis dem Herrlichen selbst Not bringen könnte, wenn er es hier vor aller Welt offenbaren müßte, läßt sie das Lohengrin gegebene Gelöbnis fest bewahren. Um Elsa herum und zugleich mit ihr nehmen an der hochgespannten dramatischen Situation zahlreiche Gruppen teil, die alle den „Fall" ganz individuell betrachten. Wagner hat diese verschiedenen Gruppen und Personen in dem großen, an dieser Stelle aus vollkommen natürlichen Bedingungen entwickelten Ensemble*) mit bewunderungswürdiger Plastik behandelt: das düstere Paar Ortrud und Telramund, die lichten Gestalten Elsas und Lohengrins, der König, der Chor der Männer und jener der Frauen, sie schließen sich, musikalisch in ihrer besonderen Natur auf das getreueste geschildert, zu einem lebendigen Organismus zusammen.

Alle bewegt ein und derselbe Gedanke: das Geheimnis des Helden. Die Zaubermotive Ortruds beherrschen die musikalische Struktur des Satzes: denn diese Verwirrung bisher klarer Anschauungen und ruhiger Gedankenreihen, die Aufstachelung und Spannung der Geister, diese Gärung der Seelen, und dieses jähe Aufsteigen und Sinken banger Empfindungen ist Ortruds ureigenstes Werk.

Ihre dämonischen Motive geben also mit Recht diesem großen Ensemble die prägnante Physiognomie und das Kolorit des Ortrud-Geistes. Elsa geht aus diesem „wilden inneren Kampf", den sie bestehen muß, nur äußerlich als Siegerin empor. Sie sagt zwar:

„Mein Held, in dem ich muß vergeh'n,
Hoch über alles Zweifels Macht
Soll meine Liebe steh'n . . !"

aber den Flüsterworten Telramunds hat sie doch ein williges Ohr geliehen:

„Laß mich das kleinste Glied ihm nur entreißen
Des Fingers Spitze, und ich schwöre Dir,
Was er Dir hehlt, sollst frei Du vor Dir seh'n ...
Dir treu, soll nie er Dir von hinnen geh'n ..."

*) Das leider in den Aufführungen unserer Fabrikstheater in unsinnigster Weise verstümmelt zu werden pflegt.

Sie ist, allen Suggestionen allzu leicht zugänglich, in ein geistiges Abhängigkeitsverhältnis zu Telramund-Ortrud geraten. Ihr Mund weist jeden Zweifel weit von sich, aber in ihrem Herzen haftet dieser Zweifel wie mit Widerhaken. Die unheilvolle suggestive Wirkung des Bösen — das sich hier in Ortrud verkörpert — beweist deutlich das furchtbare Erschrecken Elsas, als sie, im Begriff an der Seite Lohengrins das Portal des Münsters zu betreten, die drohende Gebärde Ortruds gewahrt. Warum erschrickt Elsa? Wäre sie stark und rein, sie würde den Blick Ortruds ertragen. Im Orchester erklingt an dieser Stelle mit höchster Kraft das Motiv des Frageverbots: „Nie sollst du mich befragen". Wie ein Donner trifft es die Seele Elsas. Das letzte Aufbäumen ihrer sittlichen Kraft: die Lohengrinformel ist ihr zur Ortrudformel geworden; sie kann nicht mehr an Lohengrin denken, ohne zugleich die Gestalt und das Wesen Ortruds zu streifen, ohne sich mit dieser Berührung zu infizieren. Zwischen ihr und Ortrud hat eine seelische Endos- und Exosmose stattgefunden, das Ortrud-Gift ist in ihre Seele eingedrungen. Es wird Elsa verderben.

Der Akt schließt grandios wie der erste, mit überwältigender Klangfülle. Die feierlich-gewaltige Melodik des Brautzugs (jetzt in C-dur), die langen Tonwellen des Orgelklangs, Trompeterchöre auf der Bühne, der Pomp des Ceremoniells: wahrlich, groß und königlich!

* *
*

Die Freuden des Hochzeitsfestes schildert die Instrumentaleinleitung zum dritten Akt: ein glänzendes Musikstück von fortreißendem Schwung und kühner Originalität. Jubelnde Stimmen von ungewöhnlicher Art, denen ein Metallklang wie von klirrenden Waffen beigemischt ist, werden hier laut. Man merkt es, daß es die Hochzeit eines Helden ist, die hier gefeiert wird: ein prachtvolles Unisono der Bläser

etc.

über dem die Harmonie in behenden Triolen-Rhythmen zwitschert und jauchzt, braust mit einer alles niederwer-

fenden Gewalt einher. Dem fast bacchantischen Charakter dieser Hochzeitsmusik giebt dieses Thema die heroische Weihe, einen Zug zum Großartigen hin. Auch in der Freude waren sie von ungebändigter Kraft, diese mittelalterlichen germanischen Recken! Der Mittelsatz lenkt in eine Region des Liebenswürdigen, der Anmut und Innigkeit:

Oboe.

etc.

Der Fortführung dieses liebenswürdigen Gedankens gesellt sich noch ein reizvolles Thema des Violoncells bei. Das dithyrambische Musikstück führt, nachdem seine hochgehenden Wogen sich verlaufen, direkt in den entzückenden Brautchor hinüber:

Treu-lich ge - führt zieh - et da - hin,

ein Satz von außerordentlichem Klangreiz und ebenso edler, wie volkstümlicher Melodiebildung. Zumal die Episode in D-dur, ganz in Tiefe und Zartheit der Empfindung getaucht, ist von größter lyrischer Schönheit. Das süße Lied verhallt, Lohengrin und Elsa bleiben allein im Brautgemach „zum erstenmal allein, seit wir uns sahn". Ein wundervoller Uebergang aus dem B-dur des Brautchors nach einem schwärmerisch gefärbten E-dur leitet die Scene ein:

gedämpfte Str.

In verschwenderischer Fülle streut hier Wagner jene reichen Farben und die zauberhaften Harmonien aus, über die er dort in unerschöpflichem Reichtum gebietet, wo er Liebe und Liebesglück malt. Eine Reihe köstlicher melodischer Motive ist in den lyrischen Scenen, die sich

jetzt entwickeln, niedergelegt. Zuerst singt wonnig die Clarinette:

dann bekennt Elsa voll schmeichelnd süßer Zärtlichkeit:

Fühl ich zu Dir so süß mein Herz ent- bren- nen

Der zärtlichen Weise folgen kosende Rhythmen in anmutigstem Spiel:

Klar.

Viol.

endlich, die Krone der ganzen glutvoll keuschen Liebesscene: Lohengrins hochpoetisches, von sanft flutender Bewegung und dem träumerischen Kolorit gedämpfter Saiten erfülltes Liebeslied:

At- mest du nicht mit mir die sü- ßen Düf- te?

in der Zartheit seiner Empfindung, in seinem poetischen Zauber und seiner Melodik ein Meisterstück. Der übermäßige Dreiklang, der die Harmonie des zweiten Taktes trägt (c e gis), trägt einen Zug von überschwellender Sehnsucht in die herrliche Melodie. Ein blühender Garten von Musik! Elsa, die an Lohengrins Brust ihren eigenen Unwert fühlt, schweift in ihren Gedanken wieder zu dem Geheimnis Lohengrins zurück:

„O mach' mich stolz durch Dein Vertrauen,
Daß ich in Unwert nicht vergeh! —
Laß Dein Geheimnis mich erschauen,
Daß, wer Du bist, ich offen seh'! —
Meiner Treu enthülle Deines Adels Wert,
Woher Du kamst, sag' ohne Reue . . .“

Die innere Handlung, die in den ersten, rein lyrischen Scenen des Aktes pausierte, setzt jetzt mit erneuter Heftig-

keit ein. Wenn man will, so hat sich Elsa mit ihrem Begehren, das freilich noch in die harmlosere Form einer bei aller Leidenschaftlichkeit des Wunsches demütigen Bitte gekleidet ist, schon der Verletzung des Frageverbots schuldig gemacht: innerlich. Aber noch hat sie nicht gefragt, und Lohengrin sucht sich in ernster Mahnung Elsas Liebe zu retten. Er tritt in der wundervollen Melodie:

„O gön - ne mir, daß mit Ent - zük - ken
Ich deinen Athem sauge ein!"

ganz als jener Liebebedürftige vor uns hin, der „das Weib sucht, das an ihn glaubt, das nicht frägt, wer er sei, und woher er komme, sondern ihn liebt . ." Er sucht das Weib, dem er sich nicht zu erklären, nicht zu rechtfertigen hat, sondern das ihn unbedingt liebt. Er muß deswegen seine höhere Natur verbergen, um nicht dieses höheren Wesens wegen nur bewundert und angestaunt zu werden, da es ihn einzig nach Verstandensein durch die Liebe verlangt. „Lohengrin will nichts anderes sein als voller, ganzer, warmempfindender und warmempfundener Mensch." Aber der verräterische Heiligenschein der erhöhten Natur haftet an ihm, er kann nicht anders als wunderbar erscheinen. Und für das, was er verlassen, kann ihm einzig Elsas Liebe lohnen:

„Drum wolle stets den Zweifel meiden,
Dein Lieben sei mein stolz' Gewähr,
Denn nicht komm' ich aus Nacht und Leiden,
Aus Glanz und Wonne komm' ich her . . ."

Die Wirkung dieser Worte ist der von Lohengrin beabsichtigten direkt entgegengesetzt: denn in Elsa erwacht plötzlich die heftigste Eifersucht auf jenes Sein in Glanz und Wonne, das Lohengrin bisher gelebt. Eine heftige Furcht befällt sie, daß Lohengrin, ihrer und ihrer Liebe überdrüssig, sie verlassen wird; ihre nervös erregten Sinne, ihre bis zum Wahnsinn, bis zur Hallucination erhitzte Phantasie läßt sie sogar schon den mystischen Schwan erblicken, der auf der Wasserflut geschwommen kommt, um ihr den Geliebten auf ewig zu entführen. In diesem Augenblicke der höchsten Bedrängnis, der Seelen

not und der Liebesangst, in dem sie wähnt, Lohengrin schon verloren zu haben, thut sie die verbotene Frage:

> „Unselig holder Mann,
> Hör'! was ich Dich muß fragen:
> Den Namen sag' mir an!
> Woher die Fahrt? Wie Deine Art? —"

Mit dieser Frage hat Elsa ihr Gelöbnis, ihre Treue verletzt, ihre Liebe verraten, indem sie das Wissen an Stelle der Liebe setzen will, aber zugleich zur vollen Lebenshöhe des liebenden Weibes sich emporgeschwungen, denn Elsa*) stürzt sich mit hellem Wissen in ihre Vernichtung, „um des notwendigen Wesens der Liebe willen, das, wo es mit schwelgerischer Anbetung empfindet, auch untergehen will, wenn es nicht ganz den Geliebten umfassen kann". Elsa, dieses herrliche Weib, konnte nur so und nicht anders lieben; das volle Wesen der Liebe hat ihr, die bisher entzückt angebetet, erst der Ausbruch ihrer Eifersucht erschlossen. Sie folgt also lediglich ihrer echt weiblichen Natur: sie will wissen, d. h. sie will Lohengrin ganz besitzen, und gelte es auch ihr Leben. Es gehört zur tragischen Situation Lohengrins, daß ihm in dem Bewußtsein seiner höheren Natur dieses notwendige Wissen der Liebe als Verrat erscheint, weil er, der Gralsritter, dem Leben, das von Nerven, Blut und Instinkten getrieben wird, entfremdet ward. Er sieht ein Verbrechen dort, wo Elsa einzig der Notwendigkeit ihrer Natur gehorcht. So ist also die Katastrophe über Elsa hereingebrochen — aber dieselbe Katastrophe, die Elsa vernichtet, trifft auch Lohengrin.

Musikalisch ist die ganze Scene mit freiester Genialität behandelt: den prachtvollen Klängen, mit denen Lohengrin seine Herkunft aus Glanz und Wonne schildert, schließen sich die Zaubermotive Ortruds an, unter deren Bann Elsa mehr und mehr gerät; die Musik wird immer erregter, der dramatische Ausdruck steigert sich; der harmonische und rhythmische Accent ist selbstverständlich der Situation und dem Text auf das Genaueste angepaßt. Die heftige Erregung Elsas, die bis zur Energie des Wahn-

*) Wagner, Ges. Schrift. Bd. IV. Mitteilung an meine Freunde S. 300.

sinns emporschwillt, schildert die Musik mit staunenswerter Naturtreue.

Man möchte fast bedauern, daß Wagner in dem schrecklichen Augenblick, da Elsa die verbotenen Fragen an Lohengrin stellen muß, Telramund mit gezücktem Schwert in das Gemach stürzen läßt, um Lohengrin zu überfallen. Sein Erscheinen ist überflüssig; der jähe Gewaltakt Telramunds sprengt zudem — ein Einspruch, der am schwersten wiegt — die dramatische Energie der seelischen Katastrophe, die sich soeben in Elsa ereignet: der dramatische Schwerpunkt wird verschoben, eine Nebenhandlung lenkt unser Interesse von der Hauptsache ab. Lohengrin streckt Telramund mit einem Schwertstreich zu Boden, dann übergiebt er Elsa ihren Frauen: vor dem König will er ihr Antwort auf ihre Fragen geben.

Die Musik ist hier von rührender Schönheit: wehmutsvoll erklingt die süße bräutliche Melodie der ersten Liebesscene, dann folgt grausenvoll das Zaubermotiv Ortruds, und endlich mit einem langen, in seinem Fluß stockenden Orgelpunkt (Violoncell auf E) ein ergreifender Abschiedsgesang der Violinen:

auf E . . . .

der uns zu sagen scheint, daß es grenzenlose Liebe war, die Elsas Elend verschuldet hat. Mit dem jetzt zu tragischer Bedeutung gelangten Motiv des Frageverbots schließt die Scene düster und hoffnungslos. —

Das scenische Bild ändert sich: wir sehen wieder die Scheldelandschaft des ersten Aktes, über die jetzt kriegerische Klänge hinschmettern. Wir werden Zeugen eines großen militärischen Schauspiels: der Heerbann zieht auf, helle Trompetenfanfaren künden die brabantischen Grafen an, die mit ihrem Heergefolge nahen. Alle die rauschenden, von einer charakteristischen Triolenbegleitung umspielten Stimmen und Rufe dieser Kriegsmusik münden in einer stolzen, glanzvollen Hymne:

Tromp. u. Posaunen.

Tuba 8v tiefer.

etc.

die mit dem ehernen Schritt eines Siegers einherschreitet. Ihre pompösen Klänge begleiten den König, der jetzt mit seinen Sachsen erscheint, von Heilrufen umbraust. König Heinrich entbietet den Brabantern seinen königlichen Dank; seine markigen Worte haben einen mächtigen Klang:

„Für deutsches Land das deutsche Schwert,
So sei des Reiches Kraft bewährt . . ."

Das ist eine von den Stellen, deren starker, vaterländischer Grundton, deren patriotische Kraft es begreiflich macht, daß die Deutschen in Lohengrin nicht nur ein erhabenes Musikdrama, sondern auch ein nationales Kunstwerk lieben, das alles das verherrlicht, was dem Deutschen lieb und teuer ist. Den Geist seiner Soldaten- und Vaterlandslieder findet der Deutsche auch hier in der reinen Höhe einer großen Kunst: gesteigert und veredelt.

Nachdem der König geendet, bringen die Mannen des Telramund auf einer Bahre die Leiche des Erschlagenen. Das Orchester begleitet ihren Aufzug mit Posaunenharmonien, voll von Grauen und geheimnisdunklem Grollen. Ihnen folgt Elsa nach, wankenden Schrittes, begleitet von ihren Frauen, gleich darauf erscheint Lohengrin selbst, den Jubel seiner kriegsfröhlichen Brabanter ernst abweisend. Trauer und Schmerz vibriert in den Worten, mit denen er Elsa des Verrates zeiht. Ein kurzer, ergreifender Chorsatz schildert die Betrübnis der Männer, die Klage der Frauen, die Lohengrins Mitteilung erregt. Lohengrin selbst tritt in die Mitte des Kreises, der herbe Ernst seiner Mienen lichtet sich in steigender Verklärung, sein Auge beginnt zu leuchten, die Sonnen der Erinnerung gehen in seinem Geiste auf und er beginnt sein unselig seliges Geheimnis „vor aller

Welt, vor König und vor Reich" zu enthüllen. Die schwebende Sphärenmusik der Gralharmonien ertönt, während Lohengrin von der heiligen Burg Monsalvat erzählt, von dem lichten Tempel, darin ein Gefäß von wunderthätigem Segen als höchstes Heiligtum bewacht wird: es heißt der Gral.

„So hehrer Art doch ist des Grales Segen,
Enthüllt muß er des Laien Auge flieh'n:
Des Ritters d'rum sollt Zweifel ihr nicht hegen,
Erkennt ihr ihn, dann muß er von euch ziehn.
Nun hört, wie ich verbotner Frage lohne!
Vom Gral ward ich daher zu euch gesandt:
Mein Vater Parsifal trägt seine Krone,
Sein Ritter ich, bin Lohengrin genannt."

Diese Erzählung Lohengrins, ein wunderbares Musikstück, ist der Urquell der gesamten Lohengrinmusik. Alles was an Zauber der Stimmung und visionärem Gefühl, an harmonischer Eigenart und Reiz der Melodie, an instrumentaler Farbe und Klangwundern an der Lohengrinmusik entzückt und zur Bewunderung hinreißt, ist aus dem Bronnen dieser Erzählung geflossen; sie ist Mittelpunkt des Dramas, Herz und Seele der Musik. Von seiner Lohengrindichtung hat Wagner diese Erzählung als erstes Stück komponiert: mit den wonnig schönen Klängen dieser Gralsmusik fand er die Musik des ganzen Werkes, ihre Stimmungskreise, ihren Charakter, ihre eigentümliche Harmonik. Sie war das Licht des ersten Tages, das der Schöpfung vorausging, um auf alles später Geschaffene seine hellen Strahlen zu werfen. In der ursprünglichen Fassung, die Wagner der Erzählung gegeben hatte, umfaßte sie 56 Takte mehr, die indessen der letzten Feile, welcher die Partitur unterzogen wurde, zum Opfer fielen: nicht mit Unrecht, denn sie bringen nichts Neues und lockern durch Wiederholungen bekannter Dinge die dramatische Spannung des prachtvollen Stückes.

Der Erzählung folgt wieder ein Chorsatz: „Hör ich so seine höchste Art bewähren," in dem die Zeugen dieses erhabenen Auftritts ihre Ergriffenheit und Rührung in weihevollen Harmonien austönen. Es ist das jener harmonisch-melodische Gesang, der die Schlußperiode des Vorspiels bildet, wo er den Charakter wehmütigen Ab-

schieds annimmt. Lohengrin, dem das Geständnis seiner Göttlichkeit entrissen ward, muß von der Liebe und dem irdischen Weib scheiden. Umsonst sind Elsas Beschwörungen, die Zerknirschungen ihres Herzens, ihre Reuethränen, umsonst die Bitten des Königs, der Mannen und des Volkes: Lohengrin folgt seinem unerbittlichen und grausamen Schicksal, dem Schicksal des höheren Wesens, das im Irdischen nicht zu Hause sein kann. Schon ist der Schwan gekommen, um Lohengrin auf dieser letzten, „traurigen Fahrt" zu begleiten. Noch einmal wendet sich der Gralsritter tief erschüttert an Elsa:

„Nur ein Jahr an Deiner Seite
Hätt' ich als Zeuge Deines Glücks ersehnt!
Dann kehrte, selig in des Grals Geleite,
Dein Bruder wieder, den Du tot gewähnt . . ."

Diesem verloren geglaubten Bruder läßt Lohengrin sein Horn, sein Schwert und seinen Ring als wunderthätige Reliquien zurück, dann eilt er unter den Weherufen des Chors, von brennendem Abschiedsschmerz erfaßt, dem Ufer zu. Da erscheint, um den Triumph ihres nur zu wohl gelungenen teuflischen Werkes zu feiern, die süßen Wonnen der Rache auszukosten, Ortrud noch einmal auf der Bildfläche: ein wildes Fis-moll, dämonische Triller und diabolische Triolen kolorieren ihren Gesang, eine Orgie von grauenhaftem Fanatismus, von schneidendem Hohn und überschäumendem Haß. Wagner hat als harmonische Basis dieses unheimlich leidenschaftlichen Stückes den verminderten Septaccord benutzt, der im Lohengrin seine letzte große Rolle im Musikdrama spielt. Ehemals Träger der stärksten dramatischen Accente — man denke an den Schrei „Barrabas" in der Matthäuspassion — mußte nach dem Lohengrin diese Dissonanz das Feld räumen: Wagner selbst hat sie in seiner späteren Musik fast ganz aufgegeben. Doch dies nur nebenbei; wichtiger ist es darauf hinzuweisen, daß Ortrud, von ihrem wahnwitzigen Zerstörungstrieb fortgerissen, in frechem Hohn sich ihres Verbrechens rühmt: sie selbst war es, die Elsas Bruder, Gottfried, verschwinden ließ, indem sie ihn in einen Schwan verwandelte. An einer goldenen Kette, die sie um seinen Hals schlang, erkennt sie nun in dem Schwan vor Lohengrins Nachen

den verzauberten Gottfried. Indessen, Lohengrin hat Ortrud wohl vernommen: sein Gebet dringt zu den fernen Lichthöhen des Grals. Eine weiße (Grals-)Taube schwebt hernieder. Lohengrin löst dem Schwan die Kette, der sich jetzt sofort zurückverwandelt in einen schönen Knaben:

„Seht da den Herzog von Brabant!
Zum Führer sei er euch ernannt.“

Ortrud bricht zusammen, Lohengrin, die Taube vor seinen Nachen gespannt, entschwindet in der Ferne, Trauer und Herzeleid in Miene und Haltung. Elsa schließt den ihr so wunderbar zurückgegebenen Bruder in ihre Arme, dann sinkt auch sie tot zu Boden; Reue und Schmerz haben ihr das Herz gebrochen. Das Rittermotiv Lohengrins ertönt noch einmal, aber in Moll; ein Weheschrei entringt sich allen; dann setzt das Gralmotiv mit seinen herrlichen Harmonien ein, in ungetrübtem Glanz, hoch erhaben über alles menschliche Leid, ein Symbol des Göttlichen, des Glaubens selbst, der dem Beladenen und Mühseligen eine sichere Zuflucht erschließt. Es ist ein erschütterndes Bild, über dem sich der Vorhang herabsenkt. Es hat nicht an Stimmen gefehlt, die jene Häufung von Ueberraschungen und Geschehnissen, die die letzte Scene füllen, mit Rücksicht darauf glaubten tadeln zu müssen, daß die Einheitlichkeit der Stimmung, das große pathetische Moment, das durch das tragische Schicksal Lohengrins und Elsas ausgelöst wird, eine empfindliche Einbuße erleide. Man muß in der That zugestehen, daß das unverhoffte und im höchsten Maße überraschende Erscheinen Gottfrieds mitten in einer Situation von schmerzlichster Schönheit, von tiefster Gefühlswirkung, eine Gefahr bedeutet. Aber mag die Einführung dieser ganz neuen, ganz passiven und stummen Gestalt immerhin einen dramaturgischen Fehler bedeuten, die pessimistische Tiefe der Lohengrintragödie selbst vermag sie nicht zu stören. Die Schönheit ihres Abschlusses beruht auf seiner unbedingten Notwendigkeit. Wagner selbst weinte nach seinem eigenen Geständnis heiße Thränen, er litt einen wirklichen tiefen Jammer, als er unabweislich die tragische Notwendigkeit der Trennung, der Vernichtung der beiden Liebenden empfand. Und er empfand diese Not-

wendigkeit mit verdoppelter Kraft, als er auf den Einwurf eines Freundes hin, Lohengrin sei ein kalter, erbarmungsloser Egoist, daran dachte, den Schluß umzugestalten: Lohengrin sollte auf seine höhere Natur verzichten, „zu Gunsten seines weiteren Verbleibens bei Elsa". Aber Wagner empfand auch sofort „das Naturwidrige" dieser Lösung, denn Lohengrin kann nicht — um die Worte Lichtenbergers zu gebrauchen — „auf seine Göttlichkeit verzichten, denn er ist das absolute, das menschgewordene Ideal". —

Ein tief pessimistisches Drama, dieser Lohengrin. Trotzdem gehört dieses erlauchte Werk seit Jahrzehnten in solchem Grade zu den Lieblingsopern der Deutschen, daß sie diese Liebe sogar in den Taufnamen ihrer Töchter zum Ausdruck bringen. Dem Namen Elsa hat Wagner in der deutschen Familie das Bürgerrecht erobert. In der Kulturwelt Wagners — die eine Weltkultur ist — bedeutet Lohengrin einen hohen Gipfel, nicht zu hoch, daß er nicht allen erreichbar wäre; und so atmen auch die schwachen Bergsteiger sein blaues Licht, die Sonnenwärme seiner Luft. Jedem ein Entzücken, ein Wunder voll von Blicken in selige Fernen, in mystische Höhen und grausige Tiefen, genügt gar manchem diese Lohengrinhöhe vollkommen: nur nicht weiter hinauf, nicht in jene Höhe, die schwindeln macht! Es raubt natürlich diesem tief pessimistischen Drama, das in seiner symbolischen Bedeutung von der großen Menge nicht verstanden werden kann, nicht das Geringste von seinem Wert, daß es das eigentliche Kompromiß des Publikums mit der Wagnerschen Kunst bezeichnet; Lohengrin ist der Angelpunkt dieser Kunst, die feste Achse, an die sich die Unentschiedenen, die Aengstlichen und auch die Philister klammern. Lohengrin und die Welten, die hinter diesem Werke liegen, den Tannhäuser, den Holländer, lassen alle gelten. Ach, hätte Wagner nur im Stil des Lohengrin weiter komponiert. Ein wie guter Komponist wäre er dann geblieben! Das ist so der Stoßseufzer aller jener, die den Lebensgesetzen des Genies, den Mysterien der Entwicklung das Beharrungsvermögen der eigenen Seele, die Trägheit gesättigter Sinne gegenüber zu stellen ein Recht zu haben glauben.

In ihre Niederungen verirrt sich sogar dann und wann einmal ein Höhengeist, von seinem Beharrungsvermögen herabgezogen, von traditionellen Belastungen flugunfähig geworden. So erzählt J. von Wasielewski in seiner Selbstbiographie, wie er eines Tages — es war in Düsseldorf — zu Schumann kam und den alternden Meister mit der Durchsicht des Klavierauszuges zum „Lohengrin" beschäftigt fand. „Sehen Sie sich einmal," sagte Schumann, „diese Solobaßstimme an," indem er auf die Instrumentaleinleitung zum zweiten Akt hinwies, wo das Violoncell in einem langen Monolog das dämonische Ortrudmotiv fortspinnt; „dazu läßt sich keine zweite Stimme machen . . . Das ist so eine von seinen sonderbaren Ideen . . ." Ein Wort, das recht mißbilligend klingt, und in gewissem Sinne ein Urteil Schumanns über Wagner ergänzt, das er in einem Brief an einen Freund in folgenden Sätzen niederlegte: „Wagner ist, wenn ich mich kurz ausdrücken soll, kein guter Musiker; es fehlt ihm an Sinn für Form und Wohlklang. Aber Sie dürfen ihn nicht nach Klavierauszügen beurteilen. Sie würden sich an vielen Stellen seiner Opern, hörten Sie dieselben von der Bühne, gewiß einer tieferen Erregung nicht erwehren können. Und ist es auch nicht das klare Sonnenbild, das der Genius ausstrahlt, so ist es doch oft ein geheimnisvoller Zauber, der sich unserer Sinne bemächtigt. Aber wie gesagt, die Musik, abgezogen von der Darstellung, ist gering, oft geradezu dilettantisch, gehaltlos und widerwärtig und es ist leider ein Beweis von verdorbener Kunstbildung, wenn man im Angesicht so vieler dramatischer Meisterwerke, wie die Deutschen aufzuweisen haben, diese neben jenen herabzusetzen wagt." Und derselbe Schumann hat einmal gesagt: daß nur der Genius den Genius ganz verstehe! Wie viele bittere und wie zahlreiche Widerlegungen hat dieses Wort vom Anbeginn an erfahren, da musikalische Genies der Welt ihre Evangelien verkündeten! „Eine von seinen sonderbaren Ideen" — weiter wußte dieser arme Robert Schumann nichts zu sagen über eine Oper, die als höchstes und reinstes Kunstwerk einer musikalischen Romantik von idealer Vollendung, nunmehr seit einem halben Jahrhundert mit immer der-

selben zauberischen Kraft die Herzen der Menschen trifft, in dem die süßesten und erhabensten musikalischen Gedanken zusammenklingen in starker Harmonie, das in der Größe seines Stils und seiner erschütternden dramatischen Energie von keinem andern modernen Musikdrama überholt wurde. Selbst Wagner hat kaum je wieder so aus der frischen Fülle des Schaffens heraus seine Musik geschöpft wie im Lohengrin; die Wirkungen des ersten Lohengrinaktes sind von beispielloser Gefühlskraft getragen, und man muß schon auf Beethovens Fidelio zurückgreifen, um ein Werk aus der Vorwagnerischen Musikkultur namhaft gemacht zu haben, das mit der gleichen elementaren Kraft in unser Empfinden hineingreift. Der Lohengrin ist eines von den seltenen Werken, die man immer wieder — wie Friedrich Nietzsche vom Meistersingervorspiel sagt — zum erstenmal hört. Man kann dieses Kunstwerk bis in jede kleinste Note hinein sich zu eigen gemacht haben, und niemals wird auch nur ein Takt, eine von den wohlbekannten Wendungen das geringste von ihrem musikalischen Reiz und ihrer seelischen Resonanz einbüßen. Immer wieder hören wir den Lohengrin mit Staunen und Anbetung, und der Sohn eines skeptischen Jahrhunderts, der das Wunder der Ankunft Lohengrins erlebt, wandelt sich in ein Kind jener romantischen, von Ahnungen und Visionen erfüllten Zeit, die den Kreuzzügen, diesen größten historischen Thaten der romantischen Sehnsucht, voranging.

Den Lohengrin zum erstenmal zu hören — nicht im Sinn Nietzsches, sondern in der ursprünglichen Bedeutung des Wortes —, welches Glück, welch' großes Erleben! Man möchte die zukünftigen Menschen, die ungeborenen Geschlechter beneiden, weil sie noch vor diesem Glück, vor diesem ungeheuren Erlebnis stehen....

Man müßte die ganze Armut eines Musikers besitzen, eines guten Musikers, der Stimmen schreibt, zu denen man mühelos eine zweite setzen kann, um dort ungerührt zu bleiben, wo ein ganzes Volk anbetet. Die große Menge, die sich für den Wagner des Tannhäuser und des Lohengrin begeistert, erliegt freilich zunächst dem Bann einer kolossalen dramatischen Kraft und einer genialen Melodik; sie, die da jauchzen und weinen, wissen es nicht und er-

kennen es nicht mit klarem Auge, was dieser Genius gewollt hat. Die metaphysische Bedeutung seiner Kunst bleibt ihnen verschlossen. Aber sie fühlen seine Größe, seine Tiefe, und sie ahnen das Göttliche seiner Kunst. Sie sind dem Himmel näher als die Wissenden....

Dieser Geist des Volkes war es, nach dem, wie Lohengrin nach Elsa, Wagner als künstlerischer Mensch zu seiner Erlösung verlangte. —

Tannhäuser

Erläuterung von Hans Merian.

Die Entstehung des Werkes.

Die Entstehung des ergreifenden musikalischen Dramas vom Ritter Tannhäuser, der in den Venusberg zog, dafür vom Papst verflucht ward, aber durch die Liebe einer reinen Jungfrau Vergebung seiner Sünden und Erlösung erlangte, fällt in die ersten Jahre von Wagners Dresdner Aufenthalt. Es war dies gewissermaßen seine glücklichste und künstlerisch fruchtbarste Zeit. Der erste Sonnenstrahl des Erfolges hatte die Stirne des Genius geküßt, und nun begann es im Geiste des jungen Dichterkomponisten zu sprießen und zu blühen mit aller Macht. Ein ganzes Büschel kühner Pläne und Entwürfe suchte mit einem Male ans Licht emporzudrängen.

Wirklich, der Scenenwechsel, der sich im Leben Wagners vollzogen hatte, war unerwartet schnell eingetreten. Als armer unbekannter deutscher Musiker hatte Wagner die Jahre 1839—1842 in Paris durchgehungert. Da wurde sein „Rienzi" von der Dresdner Hofbühne angenommen und am 20. Oktober 1842 zum erstenmale aufgeführt. Der große Erfolg dieser Oper und die günstige Aufnahme des am 2. Januar 1843 ebenfalls aufgeführten „Fliegenden Holländers" hatten bewirkt, daß Wagner zum königlichen Kapellmeister an der Oper ernannt wurde. Zum erstenmale hatte er eine feste, sichere und seinen Fähigkeiten entsprechende Lebensstellung errungen; zudem sah er sich geehrt und bewundert, ja er war gleichsam über Nacht zum berühmten Manne geworden. Nun regte sich der Schaffenstrieb gewaltig unter dem Einfluß der günstigeren äußeren Verhältnisse. Gleich nachdem Wagner in Dresden angekommen war, noch vor Beginn

der Proben zu „Rienzi", machte er „einen Ausflug in das böhmische Gebirge". „Dort verfaßte ich," so erzählt er in „Eine Mitteilung an meine Freunde" (Ges. Schr. Bd. IV) den vollständigen scenischen Entwurf zum Tannhäuser." Der Ort, wo sich Wagner damals aufhielt, war das von ihm stets gerne besuchte Bad Teplitz. Fast gleichzeitig tauchten andere Pläne in ihm auf. Obgleich sein Amt seine ganze Kraft in Anspruch nahm und ihm nicht viel Zeit zu eigenem produktivem Schaffen übrig ließ, wurden während der Dresdner Jahre neben dem „Tannhäuser" noch das „Liebesmahl der Apostel" und der „Lohengrin" vollendet. Der erste scenische Entwurf zu den „Meistersingern" entstand gleichfalls während eines Aufenthaltes im böhmischen Gebirge. Pläne zu zahlreichen Musikdramen, wie „Manfred", „Wieland der Schmied", zu einer „Sarazenin", zu „Wibelungen" und zu „Nibelungen", ja sogar schon zu „Tristan", „Parsifal", „Brahma" und „Christus" beschäftigten seine Phantasie, wenn sie auch teilweise erst unbestimmt und keimartig auftauchten. Ein überreicher Blütenstand! Und wenn auch einzelne dieser Blüten nicht zur Entfaltung gelangten und abfielen, die meisten davon haben, früher oder später, im Lebens- und Entwicklungsgang des Meisters herrliche Früchte getragen.

In diese für die ganze künstlerische Persönlichkeit Wagners so hochbedeutsamen Dresdner Jahre fällt auch der große Wendepunkt in seiner Entwicklung als Opernkomponist; hier erkannte er sein Ziel, die Schöpfung des neuen deutschen Musikdramas, eines Gesamtkunstwerkes, das die bisher gesonderten Einzelkünste in sich vereinigen sollte, klar und deutlich; hier fand er seinen neuen dramatischen Stil. Und unter den Werken dieser Periode nimmt gerade der „Tannhäuser" eine besonders bevorzugte Stellung ein, weil Wagner in dieser Schöpfung zum erstenmale mit den Traditionen der alten Oper, energisch und mit vollem Bewußtsein der Bedeutung dieses Schrittes, brach. Es ist ein weiter Weg vom „Rienzi", d. h. von der alten großen Oper, bis zum „Tristan", den „Nibelungen" und „Parsifal", und es muß uns, wenn wir diesen ganzen Entwicklungsgang überblicken, beinahe ungeheuerlich erscheinen, daß sich eine solche radikale Umwälzung in ein und

derselben Künstlerindividualität vollziehen konnte. Die verschiedenen Werke Wagners bezeichnen die einzelnen Stationen auf diesem langen Wege. Im Jahre 1860 schrieb Wagner in seinem „Zukunftsmusik" betitelten Aufsatze, der einer französischen Prosaübersetzung seiner Operndichtungen als Vorwort beigefügt wurde (Ges. Schr. Bd. VII): „Sie kennen meine Partitur des „Tristan", und wenngleich es mir nicht einfällt, diese als Modell des Ideals betrachtet wissen zu wollen, so werden Sie mir doch zugestehen, daß vom „Tannhäuser" zum „Tristan" ich einen weiteren Schritt gemacht habe, als ich ihn von meinem ersten Standpunkte, dem der modernen Oper aus, bis zum „Tannhäuser" zurückgelegt hatte." Das wird niemand bestreiten; denn die konsequente Durchführung des neuen Stilprinzips findet sich erst im „Lohengrin", während der „Tannhäuser" mit seinen zahlreichen in sich geschlossenen Melodien noch vielfach an die alte Opernform erinnert. Dennoch aber hat sich gerade in dieser Oper der Bruch mit der Vergangenheit vollzogen. Wohl lassen sich im „Tannhäuser" noch einzelne Stücke von dem Ganzen loslösen — wie der Pilgerchor, der Marsch, das Lied an den Abendstern u. s. w. — und als selbständige Tonstücke, z. B. im Konzert, zu Gehör bringen, doch ordnen sich auch diese geschlossenen Sätze auf der Bühne völlig dem Drama unter, aus dessen Handlung sie logisch hervorgewachsen sind. Sie sind auf der Bühne nicht um ihrer selbst willen da, oder gar um der Sänger oder um des Publikums willen, und darin unterscheiden sie sich eben von den früheren Opernarien, Märschen, Aufzügen, Ballettmusiken u. dergl. Neben diesen geschlossenen Sätzen, und zum Teil in diese mit hineinverwoben, treten aber auch schon „Leitmotive" auf und werden höchst wirkungsvoll verwandt, wenn sie auch noch nicht das eigentliche organisierende Prinzip des Ganzen bilden, wie in Wagners späteren Werken. Der Bruch mit der alten Oper war im „Tannhäuser" vorläufig auch mehr innerlicher, als äußerlich formaler Natur; er bestand darin, daß Wagner ein für allemal den Entschluß faßte, in Zukunft der Galerie keinerlei Konzessionen mehr zu machen, d. h. sich weder durch das Verhalten des Publikums noch durch irgend eine traditionelle Form oder Gewohnheit

zwingen zu lassen, etwas zu schreiben, was gegen die Logik des Dramas verstoßen oder diese gar aufheben könnte. Wagner hat fortan, wie wir wissen, unerschütterlich an diesem Prinzip festgehalten. Diese strenge Konsequenz hat ihn schließlich zum Siege geführt, aber auch durch mannigfache Kämpfe und Leiden. Und diese Kämpfe entzündeten sich gerade am „Tannhäuser". Mit dieser Oper begann jener dreißigjährige erbitterte Krieg gegen Wagner und seine Werke, der die ganze musikalische Welt in zwei Parteien spaltete, und der eigentlich erst in allerletzter Zeit durch die allgemeine Anerkennung der universellen Bedeutung Wagners beigelegt worden ist. Mit dem „Tannhäuser" tauchte das Schlagwort „Zukunftsmusik" auf, mit dem während dieses ganzen Streites so gewaltig viel Unfug getrieben wurde. Ein Gegner Wagners hatte es zuerst aufgebracht, Prof. L. Bischoff in Köln, der neben der Erfindung dieses Wortes als zweite Großthat noch die Uebersetzung des Buches von Ubilischew über Beethoven zu verzeichnen hat, in welchem behauptet wurde, daß dieser den Niedergang und Verfall der modernen Musik herbeigeführt habe. Da es nun nach Bischoff-Ubilischew mit der Musik immer weiter bergab geht, so bedeutet „Zukunftsmusik" eine so verkommene Art von Tonkunst, daß sie höchstens in der noch degenerierteren Zukunft Anklang finden kann. Später wurde dann böswilligerweise der Spieß umgedreht und die Erfindung des unglückseligen Wortes Wagner selbst in die Schuhe geschoben, indem man es zu einer der bekannten Ueberhebungen und Arroganzen des Dichterkomponisten stempelte, der damit habe andeuten wollen, daß seine Musik so außerordentlich sei, daß sie von der Gegenwart noch nicht verstanden werden könne. So wurde in diesem Kampfe alles verdreht. Das Spottwort aber wandelte sich allmählich ganz von selbst zum Ehrenwort für den Meister.

Die erste Beschäftigung Wagners mit dem Tannhäuserstoff fällt noch in die leidenvolle Pariser Zeit. Wagner hatte zuerst gehofft, seinen „Rienzi" an der großen Oper anbringen zu können. Diese Hoffnung war zu Wasser geworden. Dagegen hatte er — eine seltsame Ironie des Schicksals — den Text seines „Fliegenden

Holländers" in höchster Not an die Direktion der großen Oper verkauft. Diese ließ Wagners Text von Foucher ins Französische übersetzen und von Pierre Louis Philippe Dietsch komponieren. Diese Oper von Dietsch ist 1842 unter dem Titel „Le vaisseau fantôme" aufgeführt worden. Der auch als Musikschriftsteller bekannte deutsche Novellist Ernst Pasqué sang bei dieser Aufführung im Chor mit. Glücklicherweise hatte sich Wagner beim Verkauf seines Textes nicht verpflichten müssen, selbst auf die Komposition der Oper zu verzichten, und da ihn der Stoff mächtig gepackt hatte, so machte er sich an dessen Ausarbeitung. Er hatte sich damals aufs Land zurückgezogen, in die Nähe von Meudon. Hier wurde der „Fliegende Holländer" in der kurzen Zeit von sieben Wochen vollendet. Inzwischen war der „Rienzi" in Dresden zur Aufführung angenommen worden, und eine heftige Sehnsucht nach der Heimat hatte Wagner ergriffen. Mit Eifer betrieb er seine Abreise. „Ganz schon nur mit meiner Rückkehr nach Deutschland und mit der Beschaffung der nötigen Mittel dazu beschäftigt" — so erzählt er in „Eine Mitteilung an meine Freunde" (Ges. Schr. Bd. IV) — „mußte ich nach Beendigung des „Fliegenden Holländers" noch einmal zur musikhändlerischen Lohnarbeit greifen. Ich machte Klavierauszüge nach Halévyschen Opern." ... „In dieser Stimmung fiel mir das deutsche Volksbuch vom Tannhäuser in die Hände. Diese wunderbare Gestalt der Volksdichtung ergriff mich sogleich auf das Heftigste: sie konnte dies aber auch erst jetzt, wo mir aus dem Volksbuche und dem schlichten Tannhäuserliede das einfach echte Volksgedicht in so unentstellten, schnell verständlichen Zügen entgegentrat. Was mich aber vollends unwiderstehlich anzog, war die, wenn auch sehr lose Verbindung, in die ich den Tannhäuser mit dem „Sängerkrieg auf Wartburg" in jenem Volksbuche gebracht fand. Jetzt geriet ich darauf, diesem Sängerkrieg, der mich mit seiner ganzen Umgebung so unendlich heimatlich anwehte, in seiner einfachsten, echtesten Gestalt auf die Spur zu kommen; dies führte mich zum Studium des mittelhochdeutschen Gedichtes vom „Sängerkriege", das mir glücklicherweise einer meiner Freunde, ein deutscher Philolog, der es zufällig in seinem Besitz hatte, verschaffen konnte. Hier-

mit war mir mit einem Schlage eine neue Welt dichterischen Stoffes erschlossen, von der ich zuvor, meist auf bereits Fertiges, für das Operngenre Geeignetes ausgehend, nicht eine Ahnung gehabt hatte."

Wagner kannte damals bereits die Tannhäuserdichtung von Tieck und ebenso die Bearbeitung des Stoffes von E. Th. A. Hoffmann; aber weder die eine noch die andere Fassung der Sage hatte ihn dramatisch anzuregen vermocht. In dem Tieckschen Gedicht hatte ihn die mystisch-katholische und dabei doch wieder frivole Tendenz abgestoßen. Erst als er die Sagen in ihrer unverfälschten Gestalt kennen lernte, packten sie ihn. Auf der Reise nach Dresden sah er bei Eisenach die Wartburg auf der Höhe liegen. „Wie unsäglich heimisch und anregend" — berichtet er — „wirkte auf mich der Anblick dieser mir bereits gefeiten Burg, die ich — wunderlich genug! — nicht eher besuchen sollte, als sieben Jahre nachher, wo ich, bereits verfolgt, von ihr aus den letzten Blick auf das Deutschland warf, das ich damals mit so warmer Heimatsfreude betrat und nun als Geächteter, landesflüchtig verlassen mußte!" Der Tannhäuserstoff nahm denn auch bald von Wagners ganzem Denken Besitz und drängte alle anderen Pläne vorläufig in den Hintergrund. „Das nicht glanz- und wärmelose Bild des „Manfred", das meine heimatsehnsüchtige Phantasie mir zugeführt, verwischte sich, als meinem inneren Auge die Gestalt des „Tannhäuser" sich darstellte. Jenes Bild war mir von außen vorgezaubert; diese Gestalt entsprang aus meinem Innern." Die Gestalt des Tannhäusers war für Wagner „der Geist des ganzen ghibellinischen Geschlechtes für alle Zeiten in eine einzige, bestimmte, ergreifende und rührende Gestalt gefaßt; in dieser Gestalt aber Mensch bis auf den heutigen Tag, bis in das Herz eines lebenssüchtigen Künstlers." Er erschien ihm überdies aber auch als das Symbol seiner eigenen Seelenkämpfe, ja in seiner Abkehr von der Venus und seiner Liebe zur reinen Jungfrau sogar gewissermaßen als das Sinnbild seiner eigensten künstlerischen Bestrebungen: „Ein Trieb, der in jedem Menschen zum Leben hindrängt, bestimmte mich in meinen besonderen Verhältnissen als Künstler nun in einer Richtung, die mich wiederum sehr bald und heftig anekeln

mußte. Sinnlichkeit und Lebensgenuß stellten sich meinem Gefühle nur in der Gestalt dessen dar, was unsere moderne Welt als Sinnlichkeit und Lebensgenuß bietet; wandte ich mich hiervon mit Widerwillen ab, und verdankte sich die Kraft meines Widerwillens meiner bereits zur Selbständigkeit entwickelten, menschlich-künstlerischen Natur, so äußerte sie sich, menschlich wie künstlerisch, notwendig als Sehnsucht nach Befriedigung in einem höheren, edleren Elemente, das, in seinem Gegensatze zu der mich weithin umgebenden modernen Gegenwart in Leben und Kunst, mir als ein reines, keusches, jungfräuliches, unnahbar und ungreifbar liebendes erscheinen mußte. Was war aber dennoch im Grunde dieses Verlangen anderes, als die Sehnsucht der Liebe, und zwar der wirklichen, aus dem Boden der vollsten Sinnlichkeit entkeimten Liebe, — nur einer Liebe, die sich auf dem Boden der modernen Sinnlichkeit eben nicht befriedigen konnte."

Die Einstudierung und die erfolgreichen ersten Aufführungen des „Rienzi" und des „Fliegenden Holländers" liegen zwischen dem in Teplitz niedergeschriebenen ersten scenischen Entwurf des Tannhäusers und der Vollendung des Werkes. Wagner war königlicher Kapellmeister und wurde durch seine Amtspflichten, die er sehr gewissenhaft ausübte, sehr stark in Anspruch genommen; — denn er war, was er auch that, immer ganz bei der Sache. Zudem dirigierte er damals die Dresdner Liedertafel, für die er 1843 „Das Liebesmahl der Apostel" komponierte. Es blieb ihm daher für die Arbeit an seiner Oper nicht allzuviel Zeit übrig. Um so eifriger nutzte er die Stunden aus, die er der Tannhäuserpartitur widmen konnte, um so leidenschaftlicher versenkte er sich in seine Aufgabe. „Es war eine verzehrend üppige Erregtheit, die mir Blut und Nerven in fiebernder Wallung erhielt, als ich die Musik des Tannhäuser entwarf und ausführte. Meine wahre Natur, die mir im Ekel vor der modernen Welt und im Drange nach einem Edleren und Edelsten ganz wiedergegeben war, umfing wie mit einer heftigen und brünstigen Umarmung die äußersten Gestalten meines Wesens, die beide in einen Strom: höchstes Liebesverlangen, mündeten." ... „Ein schönes, ernstes Ereignis wirkte auf die Stimmung, in der ich die Komposition Ende

1844 beendigte, ein: die glücklich ausgeführte Uebersiedelung der sterblichen Ueberreste Carl Maria von Webers aus London nach Dresden." Wagner, der Weber beinahe schwärmerisch verehrte, war einer der Hauptanreger und Förderer dieses Aktes der Pietät gewesen. Nun, nachdem dieser Herzenswunsch in Erfüllung gegangen war, hatte er nur noch eine Sorge: die Vollendung des „Tannhäusers". Er erzählt selbst: „Mit meinem ganzen Wesen war ich in so verzehrender Weise dabei thätig gewesen, daß ich mich entsinnen muß, wie ich, je mehr ich mich der Beendigung der Arbeit näherte, von der Vorstellung beherrscht wurde, ein schneller Tod würde mich an dieser Beendigung verhindern, so daß ich bei der Aufzeichnung der letzten Note mich völlig froh fühlte, wie als ob ich einer Lebensgefahr entgangen wäre."

Am 19. Oktober 1845 fand die erste Aufführung der Oper statt. Es war von seiten der Direktion, wie von seiten des Komponisten weder Mühe noch Arbeit gespart worden, um diese Première zu einem ganz besonderen Ereignis zu gestalten. Die Dekorationen wurden eigens in Paris hergestellt und sollen, nach Wagners eigenem Urteil, sehr prächtig gewesen sein. Die Hauptrollen lagen in den Händen erster Sänger. Tichatscheck sang den Tannhäuser, Mitterwurzer den Wolfram, Wagners Nichte, Johanna Wagner (die nachmalige Frau Jachmann-Wagner) die Elisabeth, und die Schröder-Devrient die Venus. Wagner hatte sich die größte Mühe gegeben, die Mitwirkenden mit seinen Intentionen vertraut zu machen, er suchte die Opernsänger zu wirklichen Menschendarstellern umzuwandeln; doch waren seine, uns jetzt ganz selbstverständlich erscheinenden Forderungen damals noch so neu und unerhört, daß die Künstler gar nicht recht begriffen, was er eigentlich wollte. Selbst eine so geniale Künstlerin wie die Schröder-Devrient schrieb vor der Aufführung an Hofrat Teichmann in Berlin: „Tannhäuser soll gegeben werden, und wie ich höre, sollen bereits alle Billets für den Raum vergeben sein, in welchem sich die Parteien für Vergangenheit und Zukunft versammeln wollen zu dem großen Kampfe, in welchem womöglich die Asche Glucks, Mozarts rc. in alle vier Winde geblasen werden soll, was aber trotz aller Posaunen und Trom-

peten der Zukunftsmusik schwer halten dürfte." Zudem war sie auf Wagner böse, weil er ihr als Venus ein Kostüm zugemutet habe, das eigentlich kein Kostüm mehr sei. Wenn bei einer bedeutenden Künstlerin, die unter Wagners persönlicher Leitung eine der Hauptrollen des Stückes kreierte, so wenig Verständnis für die Absichten des Meisters vorhanden war, so darf man sich nicht wundern, daß das große Publikum keine Ahnung davon hatte, was die neue Oper bedeutete; und wenn Wagner seine Absichten klarzulegen und zu begründen suchte, so wurden die Zuhörer, die ja nur eine neue „Oper" hören wollten und sonst nichts weiter, nur verwirrt. Der Gedanke, daß hinter diesem Werke etwas Neues stecken sollte, das sie noch nicht verstanden, störte sie im naiven Genießen. Jedenfalls wurde schon vor der Aufführung über das Werk heftig debattiert, und bei der Première war das Theater, trotz der um ein Drittel erhöhten Eintrittspreise völlig ausverkauft.

Der Erfolg war geteilt. Beifall und Opposition machten sich geltend. Nach der vierten Vorstellung (2. Nov.) schien sich der Erfolg zu befestigen. Wagner schrieb nach dieser vierten Vorstellung, am 3. Nov. 1845, an seinen Freund Gaillard in Berlin: „Ich habe mit meinem Tannhäuser einen großen Prozeß gewonnen! Lassen Sie sich in größter Kürze einiges Thatsächliche berichten! Die 2. Aufführung zögerte sich durch Heiserkeit mehrerer Sänger über acht Tage nach der ersten Vorstellung hinaus — das war sehr schlimm, denn in dieser langen Zwischenzeit hatten Unverständnis, irrige und alberne Ansichten, genährt von meinen rüstig sich erhebenden Feinden, vollen Raum, sich breit zu machen, und als es endlich zur zweiten Vorstellung kam, stand meine Oper wirklich auf dem Punkt zu fallen: Das Haus war nicht stark besetzt, Opposition, Vorurteil! Glücklicherweise blieben die Sänger aber in vollem Enthusiasmus, das Verständnis brach sich Bahn, und besonders der etwas gekürzte 3. Akt schlug vollkommen durch — nachdem die Sänger hervorgerufen, wurde ich noch stürmisch verlangt. Nun hatte ich mir einen Kern im Publikum gegründet: Die dritte Vorstellung fand ein gutbesetztes Haus und enthusiastische Aufnahme. Nach jedem Akte Sänger und Autor stürmisch applaudiert — im

dritten Akte bei den Worten: „Heinrich, du bist erlöst!" erscholl das Haus von enthusiastischem Ausbruch. Nun hat gestern endlich die 4. Vorstellung vor brechend vollem Hause stattgefunden, nach jedem Akte die Sänger und nachher jedesmal noch der Autor gerufen; nach dem 2. Akte ein wahrer Tumult! Wo ich mich blicken lasse, rufen mir die Leute begeistert entgegen. — Lieber Gaillard, das ist in der That ein seltener und nach den Umständen von mir kaum noch gehoffter Erfolg!"

Doch dauerte Wagners Freude nicht lange. Gar bald sah er ein, daß seine Absichten von denjenigen, die am lautesten Beifall spendeten, mißverstanden wurden. Die Zuhörer freuten sich an den lyrischen Momenten, an all den Stücken, die an die Technik der alten Oper erinnerten, das eigentliche Musikdrama aber blieb unverstanden. Auch mit den Sängern war Wagner nicht zufrieden. Von Tichatschek schreibt er: „Es konnte dem ersten Darsteller des Tannhäuser, der in seiner Eigenschaft als vorzüglicher Sänger immer nur die eigentliche Oper zu begreifen vermochte, nicht gelingen, eine Anforderung zu fassen, die sich bei weitem mehr an seine Darstellungsgabe, als an sein Gesangstalent richtete. Ich hatte alle Bemerkungen für das Verständnis der Situation und der dramatischen Aktion mit der größten Genauigkeit in die Stimmen eintragen lassen und gewahrte mit Entsetzen, daß sie alle unbeachtet geblieben, ja, daß Tannhäuser die Hymne an die Venus an — — Elisabeth richtete." Von der Schröder-Devrient sagt er: „Ihr ging die Unbefangenheit für die Aufgabe der Venus ab." Er sah sich veranlaßt in allen Partien Striche zu machen, „um der Ratlosigkeit der Sänger zu Hilfe zu kommen." Diese Striche sind dann leider nicht nur in Dresden stehen geblieben, sondern auch von anderen Bühnen, „als von Wagner selbst angegeben" und daher berechtigt, nachgeahmt worden, so daß sich der Meister später energisch dagegen verwahren mußte, daß die in der Not gemachten Dresdner Striche sich nicht verewigen sollten. Am schmerzlichsten empfand der Dichterkomponist aber den Umstand, daß das „Wesentliche" in seinem Werke, wie er an Uhlig schrieb, nicht begriffen worden war, und noch in seiner Mitteilung: „Ueber die Aufführung des „Tannhäuser" klagt er: „Jedem Einsichts-

vollen gebe ich aber zu beurteilen, welches meine Stimmung gegen den äußerlichen Erfolg meines Werkes in Dresden sein mußte, und ob mich eine zwanzigmalige Aufführung mit jedesmaligem „Herausruf" des Autors für das nagende Bewußtsein entschädigen konnte, einen großen Teil des empfangenen Beifalls doch nur einem Mißverständnisse, oder mindestens einem durchaus mangelhaften Verständnisse meiner eigentlichen künstlerischen Absicht verdanken zu müssen!"

Die Verständnislosigkeit des Publikums wurde durch diejenige der Kritik womöglich noch übertroffen. Es würde zu weit führen, hier alle diese schiefen, bornierten oder böswilligen Urteile zu erwähnen. Der geistvolle Musikschriftsteller W. Tappert hat in seinem „Wagner-Lexikon" eine große Anzahl solcher schönen Aussprüche gesammelt. Auch Ludwig Hartmann hat in seiner zum fünfzigjährigen Gedenktag der ersten Tannhäuseraufführung verfaßten kleinen Festschrift eine interessante Auslese zeitgenössischer Urteile über die Oper zusammengestellt. Viele dieser Weisheiten erscheinen uns heute geradezu komisch. So wenn dem „Tannhäuser" (in der Neuen Zeitschrift f. Musik) gänzlicher Mangel an Charakterzeichnung vorgeworfen wird, oder wenn ein anderer Kritiker (in Th. Hells Abendzeitung) behauptet, Wagner habe es ganz besonders auf wirkungsvolle Aktschlüsse abgesehen, oder wenn wieder ein anderer Kritikus (in der „Leipziger Zeitung") orakelt, die achtfache Teilung der Violinen in den höchsten Lorden im Venuslockruf („Geliebter, komm! Sieh dort die Grotte") sei „auf das Pianoforte (!) berechnet". Man fand das Ganze „zu episch". Das Lied an den Abendstern war zu „chromatisch", das Gebet der Elisabeth ebenfalls zu chromatisch und zu lang; die Venushymne trivial, Tannhäusers Erzählung im 3. Akte „peinlich und abspannend, so daß man sich nach dem Ende sehnt". Richard Wuerst meinte: „Wagners Musik hören zu müssen kommt gleich hinter der Zuchthausstrafe" u. s. w. u. s. w. Auch die Ouvertüre, die heute eines unserer populärsten Konzertstücke ist, fand keine Gnade. Und als trotz dieser unzähligen Verdammungsurteile, und trotzdem die angesehensten Kritiker und berühmtesten Theoretiker immer aufs neue wieder zu beweisen suchten, daß der Tannhäuser

ein ganz verfehltes Werk sei, gewann die Oper immer mehr Freunde; die Kritik schimpfte, aber die Bühnen machten dabei gute Geschäfte. Die Hetze gegen den Tannhäuser ließ erst nach, als die späteren Werke des Meisters auf den Bühnen erschienen, und sich die ganze Wut der Recensenten dann naturgemäß gegen diese richtete, indem das neueste Werk dann jeweilen als noch excentrischer, noch unmöglicher, noch schrecklicher, melodieloser, unmusikalischer u. s. w. als seine sämtlichen Vorgänger verschrieen wurde. — Nur Einer brachte der neuen Kunst gleich von Anfang an volles Verständnis entgegen: Franz Liszt; und er hat treu zu Wagner und seiner Kunst gehalten und tapfer dafür gekämpft sein ganzes Leben lang. Liszt hat das Meiste gethan, um der Sache Wagners und damit dem neuen Musikdrama zum Siege zu verhelfen.

Wenn wir heute mit einiger Verwunderung auf diesen Kampf zurückblicken, in dem so viel Unverstand und Gehässigkeit zu Tage trat, und wenn wir nicht mehr begreifen können, wie sonst verständige und gebildete Leute die poetischen und musikalischen Schönheiten des „Tannhäuser" so ganz übersehen konnten, so müssen wir uns vergegenwärtigen, daß Wagner in diesem Werke an die geistigen Fähigkeiten und an die geistige Arbeit seiner Zuhörer Anforderungen stellte, wie sie noch kein Opernkomponist seinem Publikum zugemutet hatte. Das Publikum verlangte in der Oper einen leichten Genuß, es wollte seine Denkfähigkeit im lauen Bade lieblicher Melodien einwiegen; Wagner dagegen wandte sich gerade an die wache Denkfähigkeit, er forderte gespannte Aufmerksamkeit, Anteil an der dramatischen Handlung, ja sogar ein gewisses Verständnis für philosophische Probleme. Dazu mußte das Publikum erst erzogen werden. Andererseits war es aber auch weniger die Musik des „Tannhäuser", die abschreckte — obgleich der ganze Streit immer auf die „Musik" hinausgespielt wurde — sondern vielmehr Wagners eigene Theorie über seine Musik. Die Polemik, die dem Erscheinen des Werkes vorangegangen war, und die sich später an Wagners zahlreiche theoretische Schriften knüpfte, stellte sich gleichsam zwischen das Werk und den Hörer und ließ diesen zu keinem unbefangenen Genusse kommen. Man stritt sich so heftig über die „Zukunftsmusik", daß

man schließlich über der „Zukunft“ die „Musik“ vergaß; und an dieser leidigen Uebertragung des Streites vom sachlichen auf das persönliche Gebiet war Wagner nicht ganz schuldlos. Sein leidenschaftliches Temperament drängte ihn fortwährend zur Mitteilung seines innersten Fühlens und Denkens. So suchte er das Verständnis seiner Werke, das naturgemäß erst durch die Zeit langsam heranreifen mußte, durch glänzend geschriebene theoretische Abhandlungen vorzeitig und gleichsam auf künstlichem Wege zu erzwingen. Wagner leitete seine Theorie, wie jeder echte Künstler aus seinem Kunstschaffen, aus seinen eigenen Werken ab, und nicht umgekehrt die Werke aus der Theorie. In letzterem Falle aber befanden sich Publikum und Kritik des Meisters kritischen Schriften gegenüber; sie mühten sich, die in ihrem künstlerischen Sinn und ihrer eigenartigen Schönheit noch nicht erfaßten Kunstwerke aus daraus abgeleiteten theoretischen Regeln verstehen zu lernen. Das ging natürlich nicht; denn in der Kunstentwicklung folgt die Theorie den Werken immer nach, Aristoteles kommt immer erst nach Aeschylos und Sophokles. So richteten Wagners theoretische Schriften in der ersten Zeit mehr Verwirrung an, als sie Nutzen brachten, und würden damals auch zu bedauerlichen Mißverständnissen haben führen müssen, selbst wenn ihr Autor weniger schroff darin vorgegangen wäre und seine Gegner schonender behandelt hätte. Man darf aber deshalb Wagners Eifer, immer aufs neue wieder zu erklären und das Verständnis für seine Kunst zu wecken, nicht verkennen, noch darf man den Wert seiner theoretischen Schriften unterschätzen. Im Gegenteil, man kann den positiven Wert dieser Aufsätze und Abhandlungen nicht hoch genug anschlagen, und wir müssen es für uns als einen ganz besonderen Glücksumstand betrachten, daß eine der mächtigsten Künstlerindividualitäten uns über ihre Absichten so eingehend aufgeklärt und uns einen so tiefen Einblick in die Werkstatt ihres Schaffens gewährt hat. Denn wir, die wir unter dem Einfluß der Zeit und der Kunstentwicklung die Musikdramen des Meisters verstehen gelernt haben, wir, die Nachkommen, deren Verständnis für die Wagnersche Kunst auf natürlichem Wege ausreifen konnte, können nun auch Wagners theoretische Schriften voll würdigen, für uns

sind diese Schriften ein wahrer Schatz; bei der Mehrzahl der Zeitgenossen Wagners aber konnten sie nur Verwirrung anrichten. Sie hemmten das Verständnis vielfach, statt es zu fördern.

Wagner war übrigens bemüht, auch nach der Aufführung des Tannhäuser noch Stellen der Partitur, die ihm ungenügend erschienen, zu ändern und zu verbessern. So erkannte er gleich nach den ersten scenischen Aufführungen, daß der Schluß des dritten Aktes zu matt sei. In der ursprünglichen Fassung erschien die Venus mit ihren Nymphen nicht persönlich; der Venusbergzauber, zu dem Tannhäuser zurückkehren will, wurde nur durch einen rosigen Schimmer angedeutet. Ebenso wurde der Sarg der Elisabeth nicht auf die Bühne getragen, von dem stattfindenden Leichenbegängnis gab entferntes Glockenläuten Kunde. Wagner hatte also den Schluß unter Vermeidung aller sogenannten „Operneffekte" streng nach der Logik des Dramas aufgebaut. Im Wortdrama würde ein solcher Schluß auch genügend wirkungsvoll sein; da hier die Phantasie des Zuschauers weniger gebunden ist, als in der Oper, so können sogar zur vollständigen Ausmalung der Katastrophe geschickt angewandte Berichte oder Andeutungen genügen, ja der Dichter greift sogar oft geflissentlich zu solchen Andeutungen, um schreckliche oder blutige Schlußscenen dem Auge des Zuschauers zu entziehen. In der Oper oder im musikalischen Drama aber, wo die Phantasie des Hörers nicht nur durch den Inhalt des Dramas, sondern daneben auch noch durch Musik und komplizierte Scenerie gebunden ist und weniger „in den Hintergrund abschweifen" kann als im scenisch einfacheren Wortdrama, muß alles, was dem Hörer stark zum Bewußtsein kommen, was im eigentlichen Sinne des Wortes auf ihn wirken soll, vor seinen Augen real geschehen; blose Berichte und Andeutungen, sogenannte Hintergrundeffekte genügen da nicht. Wagner brachte also, ohne sich durch kleinliche Erwägungen über Zeit und Raum behindern zu lassen, die Venus mit ihrem Gefolge und den Sarg der Elisabeth wirklich auf die Bühne, und in dieser Fassung kennen wir den Schluß des „Tannhäuser". Das war keine Konzession an die Operntradition oder an das Publikum — wie etwa das Schlußbild im

„Fliegenden Holländer“, das noch ganz den Charakter einer alten Opernapotheose trägt, — sondern einfache, aus der Erfahrung gewonnene Erkenntnis der für das musikalische Drama gültigen besonderen Gesetze. Wie klar Wagner darüber dachte, beweist ein Brief an Uhlig (Nr. 32), in welchem er schreibt: „Dieser Schluß ist keine Umänderung, sondern eine Berichtigung, wie ich sie leider aber erst dann vornehmen konnte, als ich mich durch die scenische Aufführung überzeugt hatte, daß der frühere Schluß scenisch eben nur die Andeutung von dem enthielt, was in seiner Wirklichkeit an die Sinne mitgeteilt werden mußte.“ In ähnlichem Sinne schrieb Wagner an Liszt.

Die Pariser Bearbeitung.

Eine noch einschneidendere Umgestaltung erfuhr der „Tannhäuser“ im Jahre 1861 durch die sogenannte Pariser Bearbeitung. Die Geschichte dieser Bearbeitung ist in mehr als einer Beziehung interessant und lehrreich, wenn auch an sich wenig erfreulich.

Der aus Deutschland verbannte Meister hatte die Arbeit an seinem Hauptwerke, dem „Ring des Nibelungen“, wovon das „Rheingold“ und die „Walküre“ schon ganz, der „Siegfried“ halb vollendet waren, unterbrochen, um ein weniger umfangreiches Werk zu schaffen, das leichter an den Bühnen Eingang finden könnte als die Tetralogie, deren Aufführung zu erleben er schon kaum mehr zu hoffen wagte. Aber auch dieses neue Musikdrama, „Tristan und Isolde“, fand keine Heimstätte; es war den Bühnen zu schwer und galt nach dem Urteil der Sachverständigen für „unaufführbar“. Wagner hatte sich wieder nach Paris gewandt, er hoffte am Théâtre lyrique eine seiner Opern anzubringen, und vor allem: er hatte das Bedürfnis, wieder einmal Musik zu hören. Seine Hoffnungen trogen ihn natürlich auch hier; dafür aber erblühte ihm ein unerwartetes Glück. Napoleon III. befahl, den „Tannhäuser“ an der Großen Oper aufzuführen, und gab dem Komponisten Vollmacht, zu dieser Aufführung die besten Sänger zu engagieren und die schönsten Deko-

rationen malen zu lassen. Es sollte nichts gespart werden; der Kaiser kam für alle Kosten auf. Diese glückliche Wendung verdankte Wagner dem Einfluß der Gattin des österreichischen Botschafters, der Fürstin Pauline Metternich, die zu den Intimen der Kaiserin Eugenie gehörte und zugleich eine große Verehrerin der Wagnerschen Opern war, die sie in Wien kennen gelernt hatte. Noch niemals waren Wagner so reiche Mittel zur Aufführung eines seiner Werke zur Verfügung gestellt worden. Die Dekorationen, die von den ersten französischen Dekorationsmalern hergestellt wurden, waren von höchster Pracht. Zum erstenmale wurde hier auch die Dekoration des Wartburgthales, den Forderungen Wagners gemäß, doppelt gemalt, als lichte Frühlingslandschaft für den ersten, und in Herbststimmung mit buntem Laub für den dritten Akt. Für die Rolle des Tannhäusers wurde Albert Niemann engagiert, dessen Ruhm damals im Aufblühen war, die Venus sang Madame Tedesco, die Elisabeth Frl. Sax, den Wolfram Morelli. Wagner entwickelte, wie immer, wenn es die Durchführung seiner Pläne galt, eine fieberhafte und unermüdliche Thätigkeit. Er überwachte die Uebersetzung des Textes, die von einem gewissen Roche übernommen worden war. Ferner veranstaltete er, um das französische Publikum mit seinen Intentionen vertraut zu machen, eine Prosaübersetzung seiner bisher erschienenen Opern, der er den jetzt im siebenten Band der Ges. Schriften enthaltenen Aufsatz: „Zukunftsmusik. An einen französischen Freund (Fr. Villot)" als Vorwort voranstellte. Er leitete die Proben; und wie intensiv er, der größte und genialste Regisseur der modernen Bühne, dabei arbeitete, geht daraus hervor, daß er unter den Anstrengungen beinahe zusammenbrach und mit knapper Not einer Gehirnhautentzündung entging. Aber gar bald stellten sich auch hier die Enttäuschungen ein. Jener stille, unfaßbare, passive Widerstand gegen seine Anordnungen machte sich geltend, der einen Künstler von Wagners Temperament zur Verzweiflung treiben muß. Die Sänger fügten sich nur widerwillig seinen Anordnungen. Sogar Niemann weigerte sich, die Scene mit der Venus nach der neuen Bearbeitung zu singen. Madame Tedesco aber wollte sich vom Komponisten überhaupt nichts sagen

lassen; die Darsteller wurden wütend, wenn Wagner ihnen irgend eine Scene oder Situation erklären oder sie über den Charakter ihrer Rollen unterweisen wollte. Am meisten Aerger bereitete der Dirigent dem Komponisten. Die Oper dirigierte merkwürdigerweise jener schon oben genannte Dietsch, der seinerzeit Wagners Text zum „Fliegenden Holländer" komponiert hatte und mit dieser Oper kläglich durchgefallen war. Dieser wollte sich absolut nicht von Wagner belehren lassen und nahm die Tempi nach seinem eigenen Gutdünken. Wagner bat den Direktor Royer, die erste Aufführung selbst dirigieren zu dürfen; doch das lief allen Traditionen der Großen Oper zuwider, und an der Académie Impériale de Musique galt von jeher die Tradition alles. Selbst eine Berufung an den Minister konnte daran nichts ändern. Nuitter erzählt: „Wer die Proben mitgemacht hat, wird sie nie vergessen. Der Dirigent gab an seinem Pulte den Takt an, während der zwei Schritte von ihm entfernt am Souffleurkasten auf der Bühne sitzende Komponist seinen eigenen Takt schlug, mit Händen und Füßen, wobei er einen fürchterlichen Lärm machte und der Staub in großen Wolken von den Brettern aufstieg." Kann man sich eine grausamere Qual für den Komponisten ausdenken, als diese Proben? Wagner selbst klagt in seinem „Bericht über die Aufführung des ‚Tannhäuser' in Paris" (Ges. Schr. Bd. VII): „Die günstigsten Hoffnungen, die ich im Laufe der Klavierproben genährt, sanken immer tiefer, je mehr wir uns mit der Scene und dem Orchester berührten. Ich sah, daß wir wieder auf dem Niveau einer gewöhnlichen Opernaufführung ankamen, und daß alle Forderungen, die weit darüber hinausführen sollten, unerfüllt bleiben mußten.... Am meisten betrübte mich schließlich, daß ich die Direktion des Orchesters, durch welche ich noch großen Einfluß auf den Geist der Aufführung hätte ausüben können, den Händen des angestellten Orchesterchefs nicht zu entwinden vermochte; und, daß ich so mit trübseliger Resignation (denn meine gewünschte Zurückziehung der Partitur war nicht angenommen worden) in eine geist- und schwunglose Aufführung meines Werkes willigen mußte, macht noch jetzt meinen wahren Kummer aus."

Trotz alledem würde die Oper in Paris vielleicht dennoch eingeschlagen haben; denn was sie zu Fall brachte, war eine durch eine lächerliche Aeußerlichkeit veranlaßte und ebenso alberne als böswillige Intrigue. Es drehte sich um eine Sache, die in jeder normalen Oper als Nebensache, als Zugabe behandelt wird, die in der Pariser großen Oper aber die Hauptsache war, um das Ballett. In seinem „Bericht über die Aufführung des ‚Tannhäuser' in Paris" (Ges. Schr. Bd. VII) erzählt Wagner: „Wirklich zeigte es sich nun sogleich bei meiner ersten Unterredung mit dem Direktor der Großen Oper, daß als nötigste Bedingung für den Erfolg der Aufführung des „Tannhäuser" die Einführung eines Balletts, und zwar im zweiten Akte, festzusetzen wäre. Hinter die Bedeutung dieser Forderung sollte ich erst kommen, als ich erklärte, unmöglich den Gang gerade dieses zweiten Aktes durch ein in jeder Hinsicht hier sinnloses Ballett stören zu können, dagegen aber im ersten Akte, am üppigen Hofe der Venus, die allergeeignetste Veranlassung zu einer choreographischen Scene von ergiebigster Bedeutung ersehen zu dürfen, hier, wo ich selbst bei meiner ersten Abfassung des Tanzes nicht entbehren zu können geglaubt hatte. Wirklich reizte mich sogar die Aufgabe, hier einer unverkennbaren Schwäche meiner früheren Partitur abzuhelfen, und ich entwarf einen ausführlichen Plan, nach welchem diese Scene im Venusberge zu einer großen Bedeutung erhoben werden sollte. Diesen Plan wies nun der Direktor entschieden zurück und entdeckte mir offen, es handle sich bei der Aufführung einer Oper nicht allein um ein Ballett, sondern namentlich darum, daß dieses Ballett in der Mitte des Theaterabends getanzt werde; denn erst um diese Zeit träten diejenigen Abonnenten, denen das Ballett fast ausschließlich angehöre, in ihre Logen, da sie erst spät zu dinieren pflegten; ein im Anfange ausgeführtes Ballett könne diesen daher nicht genügen, weil sie eben nie im ersten Akte zugegen wären." Man kann sich denken, welchen Eindruck diese Eröffnung auf Wagner machen mußte. Er, der gegen sich selbst so streng war, daß er lieber in Not und Verbannung leben, als durch dem Unverstand der Menge gemachte Konzessionen leichte Erfolge erringen wollte, er, dessen ganzes Streben dahin ging, die Oper

von all den leeren Zuthaten zu reinigen, die nur dem blöden Sinnenkitzel dienten, und der durch die Aufführung seiner Werke, und nicht zuletzt durch diejenige des „Tannhäusers" das Opernpublikum wieder zu einer höheren Kunstauffassung erziehen wollte, — er sollte seinen „Tannhäuser" durch die Einfügung eines sinnlosen Balletts im zweiten Akte schänden, er sollte etwa die thüringischen Edeln mit ihren Frauen auf der Wartburg zierliche Quadrillen tanzen, oder eine Prima Ballerina sich vor dem Throne des Landgrafen auf den Zehenspitzen wiegen lassen — denn eine solche Geschmacksverirrung wäre wahrscheinlich dem Direktor Royer als die natürlichste und gescheiteste Sache der Welt erschienen —; und das alles nur, um den vornehmen Abonnenten, den Mitgliedern des aristokratischen Jockeyklubs, Gelegenheit zu geben, nach einem wohlverdauten Diner die Künste ihrer geliebten Ballerinen zu bewundern! Das konnte er nicht. Er wollte seine Partitur zurückziehen und lieber ganz auf die Aufführung verzichten. Auf Verwenden der Fürstin Metternich wurde ihm schließlich gestattet, nach eigenem Gutdünken zu handeln, aber auf seine eigene Gefahr. Nun siegte der Wunsch, sein Werk mit den außerordentlichen Mitteln, die ihm der Kaiser an der Großen Oper zur Verfügung gestellt hatte, inscenieren zu können. Er hoffte, eine Musteraufführung zustande zu bringen und dadurch schließlich doch siegreich aus dem Kampfe hervorzugehen. Die Oper wurde einer Umarbeitung unterzogen; die Errungenschaften der neueren Werke sollten, so weit es ging, auf das ältere Anwendung finden. Die geschlossene Ouvertüre wurde gleich nach der Venusbergmusik, ohne Wiederaufnahme des Pilgerchors und ohne eigenen Schluß und Pause, in die Anfangsscene des Venusberges übergeleitet und so zu einem frei in den ersten Akt einführenden Vorspiel umgestaltet. Die Scene im Venusberg selber wurde wesentlich erweitert. Die den Akt einleitende Ballettscene wurde zu einem großartigen choreographischen Gemälde umgearbeitet, das in reichen, farbenprächtigen Bildern die antike Lebens- und Sinnenfreude am Hofe der Venus in höchster Schönheit darstellte. Es entstanden Idealtanzscenen, wie sie keine andere Oper aufzuweisen hat. Die neu dazu komponierte Musik steht auf

der künstlerischen Höhe der Tristan-Partitur und zeigt eine Sinnenglut, wie sie selbst Wagner in keinem seiner späteren Sätze je wieder erreicht hat. In der Scene zwischen Venus und Tannhäuser, die ebenfalls orchestral reicher ausgestaltet ist als in der ersten Fassung, ist besonders die Rolle der Venus vertieft. So erhielt die Oper eine fast zu glänzende Einleitung. Aber was half es? Die vornehmen Abonnenten vom Jockeyklub sahen und hörten ja nichts von diesen Herrlichkeiten! — Außerdem wurden noch einige weniger bedeutende Aenderungen vorgenommen. So wurde der Sängerkrieg im zweiten Akte gekürzt und die musikalische Deklamation überall genau dem französischen Worttext angepaßt.

Wir sahen schon, wie Wagners Hoffnungen auf eine „Musteraufführung" mit den Proben mehr und mehr schwand. Sogar das berühmte Ballett der Großen Oper zeigte sich seinen Anforderungen nicht gewachsen. Wagner hatte bei seinen Tänzen und Gruppierungen im Venusberg an die künstlerische Wirkung der auf antiken Reliefs dargestellten Bacchantenzüge gedacht, an etwas Kühnes und wild Erhabenes. Aber der Ballettmeister kam über seine gehüpften kleinen Pas nicht hinaus und fürchtete — bei den Fähigkeiten und dem Verständnis seines Corps vielleicht nicht mit Unrecht — in den „Cancan" zu verfallen, wenn er die Tänze freier gestalten würde.

Aber das war ja alles ganz belanglos. Das Ballett war im ersten statt im zweiten Akte, und darum mußte die Oper fallen. In der ersten Aufführung, am 13. März 1861, ging alles gut, das Publikum begann warm zu werden und Beifall zu spenden, bis — die Herren vom Jockeyklub erschienen. Da ging der Skandal los. Trotz dem furchtbaren Lärm hielten sich die Sänger wacker, und auch das Publikum wollte die Oper nicht fallen lassen und opponierte den Jockeys durch vermehrten Applaus. Am zweiten Abend brachten die Herren Jockeys aber Jagdpfeifen und ähnliche Lärminstrumente mit; der Skandal wurde noch größer. Da zog Wagner die Partitur zurück. Nur zu einer Vorstellung wollte er sich noch verstehen, am Sonntag, wo der Jockeyklub seine Logen gewöhnlich nicht zu besuchen pflegte, und man also hoffen konnte, daß die Aufführung ohne gewaltsame Störung verlaufen

werde. Aber dem Jockeyklub lag daran, daß die Oper unter allen Umständen falle; denn die Herren fürchteten ihr „geliebtes" Verdauungsballett allzuoft entbehren zu müssen, wenn dieser Tannhäuser etwa gar das Repertoir beherrschen sollte. Darum erschienen sie unerwarteterweise auch am Sonntag. Der Skandal war womöglich noch toller; und obgleich das entrüstete Publikum das schließlich doch die Oper hören wollte, „à la porte, les Jockeys" schrie — der Tannhäuser war in Paris gefallen und begraben. Wagner war wieder um eine Enttäuschung reicher. Ein durchschlagender Erfolg in Paris hätte den Meister aus seiner bedrängten Lage erretten und seinen noch unaufgeführten Werken die Bahn ebnen können. Diese Hoffnung war nun wieder entschwunden. Für den „Tannhäuser" selbst war der Pariser Mißerfolg ziemlich belanglos; denn die Oper hatte sich damals die deutschen Bühnen bereits erobert. Bedeutsam war das Ereignis für den „Tannhäuser" hauptsächlich deshalb, weil er durch die Pariser Bearbeitung eine nicht unwichtige Umgestaltung erfahren hatte, die Wagner selbst als die nun definitive, allein gültige Fassung der Oper angesehen wissen wollte. Der „Tannhäuser" wurde deshalb auch bei den Bühnenfestspielen in Bayreuth im Jahre 1891 nach der Pariser Bearbeitung insceniert. Verschiedene größere Bühnen haben ebenfalls die Pariser Bearbeitung adoptiert und den Tannhäuser — wenigstens zeitweise — in dieser neuen Fassung gegeben. Im allgemeinen aber hat sich die neue Fassung auf unseren Bühnen noch nicht einzubürgern vermocht, und es scheint fast, als ob sie sich, trotz dem ausgesprochenen Wunsche Wagners, niemals wirklich einbürgern werde.

Die Gründe dafür sind verschiedener Art. Vor allem kommen die großen Anforderungen in Betracht, die durch die neu bearbeiteten Venusbergscenen an Ausstattung, Ballett u. s. w. gemacht werden; sodann darf man die Schwierigkeiten nicht unterschätzen, die jede Neugestaltung einer in der alten Fassung populären Oper den Bühnenleitungen bereitet: die Sänger wollen nicht „umlernen", neu zum Ensemble hinzutretende, gastierende oder aushilfsweise einspringende Darsteller, sind auf die neue Fassung nicht eingeschult, man muß Striche machen, Verwirrung

entsteht; und schließlich will das Publikum selber nichts von solchen Neuerungen wissen, so gut und schön sie sein mögen; es verlangt seine Lieblingsopern in der ihm lieb gewordenen Form zu hören und wird durch das Neue gestört. Abgesehen von diesen rein äußerlichen Hindernissen, zu denen bei vielen Bühnen noch die liebe Bequemlichkeit hinzuzuzählen ist, haben sich aber auch innere, künstlerische Bedenken gegen die Pariser Bearbeitung erhoben. Man hat gefunden, daß die Hereinziehung des „Tristanstiles" in den musikalisch noch viel einfacher gehaltenen und sozusagen noch auf der Uebergangsstufe zum eigentlichen Wagnerstil stehenden „Tannhäuser" die stilistische Einheitlichkeit des Kunstwerkes störe. Zudem erlangen die Venusbergscenen, die früher nur eine Art von Vorspiel zum eigentlichen Tannhäuserdrama waren, durch die prächtige Neubearbeitung eine Art von Uebergewicht. Die Venus selber, die früher mehr nur die Vertreterin eines Prinzips war, als eigenes Leben besaß, die mehr eine Art Allegorie als eine eigentliche Persönlichkeit darstellte, ist in der Pariser Bearbeitung zur vollen Individualität ausgewachsen, die ebensogut Anteilnahme für ihr Geschick, ihre Liebe und ihre Schmerzen fordert, wie die anderen Gestalten des Dramas. Durch diese stärkere Individualisierung der Venus verlieren die ersten Scenen des „Tannhäuser" den allzu „opernhaften" Charakter, der ihnen in der alten Fassung stärker anklebt als allen folgenden Scenen des Werkes. Den Schöpfer der „Nibelungen" und des „Tristan" mußten natürlich diese stark „opernhaften" Anfangsscenen am meisten stören. Er setzte daher, aus inneren Gründen und nicht nur dem Pariser Ballettbedürfnis zuliebe, hier mit seiner Neubearbeitung ein und hob den ganzen Venusbergzauber auf die künstlerische Höhe des echten, vollausgebildeten Musikdramas. Er beseitigte einen Uebelstand, eine ihm fühlbar gewordene Leerheit, ohne sich darum zu kümmern, daß er damit den Schwerpunkt des Dramas wesentlich verschob, ohne auf der andern Seite für das nötige Gegengewicht zu sorgen. Diese Gleichgewichtsstörung drängt sich auch manchen unter den heutigen Zuschauern auf, die imstande und bereit sind, die außerordentliche Schönheit der neukomponierten Scenen vollkommen zu würdigen, und sie ziehen

deshalb den einheitlichen alten Tannhäuser dem neuen vor. Für uns und überhaupt für die Nachwelt ist der „Tannhäuser" nicht mehr die Kampfoper, wie für Wagner selbst und seine Zeitgenossen, wir betrachten das Werk mit jener historischen Objektivität, die wir den Opern Mozarts, Webers u. s. w. entgegenbringen, er ist uns das Denkmal einer Entwicklungsepoche in der Geschichte des musikalischen Dramas und im künstlerischen Werdegang des Meisters, der ihn geschaffen. Das deutsche Volk liebt daher den Tannhäuser auch heute noch in seiner ursprünglichen einheitlicheren Fassung. Die Pariser Version wird gewiß immer das höchste Interesse der Kenner und musikalischen Feinschmecker erwecken, doch glauben wir nicht, daß sie jemals eigentlich populär werden wird. Wir haben deshalb auch den nachfolgenden Betrachtungen die ursprüngliche Fassung zu Grunde gelegt, dabei aber jeweilen auf die wichtigsten Abweichungen der Pariser Bearbeitung hingedeutet.

Der Sagenstoff.

Wagner hat uns in der oben (Seite 7) angeführten Stelle selbst die Quellen genannt, denen er die Anregung zu seinem „Tannhäuser" verdankte. Es sind zwei selbständige und ursprünglich in keinem Zusammenhang miteinander stehende Volkssagen, deren eine auf das aus dem 16. Jahrhundert stammende Volkslied vom Ritter Tannhäuser, der bei der Frau Venus geweilt, die andere auf das im 13. Jahrhundert entstandene Gedicht vom Wartburgkriege zurückgeht. Wagner hat diese beiden Stoffe völlig umgestaltet und in höchst glücklicher Weise miteinander zu einem neuen einheitlichen Ganzen verschmolzen.

Der ursprüngliche Kern der Tannhäusersage mag in einer jener zahlreichen Variationen des altgermanischen Jahresmythus zu suchen sein. Der Tannhäuser, d. i. der im Tann Hausende, wäre darnach eine Personifikation der Fruchtbarkeit der Erde, ein Frühlingsgott, der befruchtende feuchtwarme Wind. Während der Wintermonate „haust er im tiefen Tann", er birgt sich in das Erd-

innere, er wohnt im hohlen Berge bei der Frau Holda, dem weiblichen Prinzip der Erdfruchtbarkeit, dessen männlicher Gegensatz er selber ist. Im Frühling, wenn die Quellen springen und das Laub grünt, zieht er aus dem Berge, — wie nach anderer Fassung Frau Holda selber, die im Frühling als Berchtha durchs Land zieht. Die Flur grünt und trägt Früchte. Aber wenn das Laub sich rötet und von den Bäumen fällt, da durchbraust er die Thäler noch einmal als Herbststurm und kehrt wieder in den hohlen Berg zu Frau Holda zurück. — Das Christentum vermochte die alten heidnischen Göttergestalten und Mythen nicht aus dem Herzen des Volkes zu verdrängen. Sie hafteten in der Erinnerung fest, wurden aber im christlichen Sinne umgedeutet. Aus dieser eigenartigen Wechselwirkung und gegenseitigen Durchdringung des alten und des neuen Glaubens sind unsere schönsten und tiefsinnigsten Sagen emporgeblüht. In der Umdeutung verwandelten sich die alten Götter entweder in Dämonen und in Teufel, oder es traten christliche Heilige an ihre Stelle, in deren Legenden dann einzelne Züge des alten Göttermythus wieder auftauchen, und auf die ebenso die Symbole des ursprünglichen Gottes übergingen; schließlich wurden alte Götter in späterer Zeit auch mit volkstümlichen historischen Personen zusammengeworfen, auf die dann ebenfalls Mythen und Symbole übertragen wurden. Manche der wichtigsten Götter erscheinen so in der christlichen Sage nicht nur in der einen oder der anderen, sondern in der einen **und** der anderen, ja oft in allen drei Umwandlungen. Als Beispiel sei nur Wodan angeführt, der (dämonisch) als Wilder Jäger, Hackelberent, Samiel 2c. erscheint, andererseits in der Gestalt des heiligen Meinrad (Einsiedeln) mit seinen symbolischen Raben wiederkehrt, und schließlich als Kaiser Barbarossa im Kyffhäuser sitzt, um den die Raben kreisen, bis dem schlafenden Kaiser Erlösung wird. So wandelte sich in der Tannhäusersage die Frau Holda oder Freya in ein teuflisches, dämonisches Wesen, das später, in der im 16. Jahrhundert, also erst in der Zeit der Renaissance entstandenen Volksballade, den Namen der Frau Venus erhielt. Daß die römische Venus hier für die deutsche Holda-Freya eintrat, ist merkwürdig und ist wohl nicht nur durch die antiki-

sierende Moderichtung der Renaissance zu erklären. Die Beziehungen zwischen Venus und Freya sind schon alt im Volksbewußtsein, wurde doch der römische dies Veneris (franz. Vendredi) zum deutschen Freitag. Auch eine Zwischenform zwischen den Namen Freya und Venus existiert in der schweizerischen Frau Frene oder Vrene („Vrenelis Gärtli" steht entschieden mit der Frau Vrene im Zusammenhang, während sonst die Diminutivform „Vreneli" heute für „Veronika" gebraucht wird). Die Frau Venus, die im Hörselberge bei Eisenach Hof hält, ist eine verführerische Hexe, die einsame Wanderer, die nicht reinen Herzens sind, in ihren Berg lockt und zu heidnischer, sündiger Lust verleitet. Vor dem Hörselberge hält der andererseits aus der Dietrichsage bekannte „getreue Eckart" Wache, der graubärtige Warner, der die nach dem Reiche der Frau Venus verlangenden Wanderer zurückzuhalten sucht. Die andere Gestalt der Frau Holda, die aus dem Berge hervorgegangene Holda, die als Frühlingsgöttin Freya die Lande durchzieht, hat sich in der Tannhäusersage in die Jungfrau Maria, die reine Magd, verwandelt und bildet so den Gegensatz zur Frau Venus, wie die himmlische zur irdischen Liebe. Zugleich sondern sich dadurch die beiden Gebiete der antik heidnischen Sinnlichkeit (der Sünde) und der Gottesminne der christlichen Askese (der Buße). An Stelle des Frühlingsgottes, der sich im Winter bei Frau Holda im hohlen Berge birgt, erscheint nun ein Ritter, der sich aus dem Zauberbann der Teufelin Frau Venus losreißt, um zum Dienste der reinen Gottesmagd zurückzukehren und für seine Sünden Buße zu thun; da seine Buße aber nicht angenommen wird, flieht er in den Venusberg zurück.

Mit diesem sagenhaften Ritter wurde in späterer Zeit — vielleicht infolge einer Namensähnlichkeit oder Namensverwechslung — ein Minnesänger identifiziert, der in den alten Liederhandschriften mit dem Namen „der Tannhäuser" bezeichnet wird. Von den Lebensverhältnissen dieses fahrenden Sängers wissen wir so gut wie nichts. Er scheint sich in der Umgebung Herzog Friedrichs des Streitbaren von Oesterreich (1211—1246) aufgehalten und außerdem noch viele Fürstenhöfe kennen gelernt zu haben. Er soll weit herumgekommen sein,

bis nach Ungarn, ja sogar bis nach Cypern und ins heilige Land. Er muß gegen 1270 gestorben sein. Seine Lieder gehören schon der Zeit des Verfalls der Minnesängerkunst an. Er dichtete Tanzlieder in jenem gekünstelt bäuerischen Ton, der durch Neidhart von Reuenthal aufgekommen war. Aus seinen Gedichten blickt uns das Bild eines „Fahrenden" entgegen, wie es uns in jüngster Zeit in so zahlreichen Variationen von unseren modernen Butzenscheibenlyrikern geschildert wurde. Er liebt die Weiber und den Wein und lebt sorglos in den Tag hinein. „Schaffenichts" und „Seltenreich" sind seine besten Freunde. Sein Reitpferd trägt zu schwer, aber sein Beutel und sein Gepäck sind zu leicht; und auch das wird leichtsinnig verpfändet, wenn der Becher oder andere Kurzweil ihn locken. Von der schönen poetischen Auffassung der Liebe, wie wir sie bei den großen Minnesängern, bei Walter oder bei Wolfram finden, ist beim Tannhäuser nichts mehr zu spüren. Er war eine durchaus sinnliche Natur, ein echtes Weltkind, und wenn ihn die Sage in den Venusberg versetzte, so brauchte sie damit seinem Charakter keinen großen Zwang anzuthun. Dennoch ist der Tannhäuser der Sage eine ganz andere Gestalt als der wirkliche fahrende Sänger. Wohl zieht er in den Venusberg und genießt in den Armen der Göttin alle Lust in vollen Zügen, aber ganz im Gegensatz zum historischen Tannhäuser macht sich beim Helden der Sage der Ekel an der Sinnenlust geltend, und nun zeigt er sich in der Buße ebenso eifrig, wie vorher im Genuß. Er ringt nach Erlösung aus den Banden der bösen Gewalten, die ihn umstricken. Der Mensch, der freiwillig oder durch ein finsteres Verhängnis in die Macht des Bösen geraten, mit diesem in irgend einer Weise paktiert hat und nun dennoch das verlorene ewige Heil wieder zu erlangen strebt, ist eine in der deutschen Sage oft wiederkehrende Gestalt. Gewöhnlich wird dem Sünder nach langer mehr oder weniger komplizierter Buße am Schlusse Erlösung zuteil. In der Tannhäusersage nimmt die Sache aber eine ganz eigenartige Wendung. Der Papst Urban, zu dem der Sünder pilgert, versagt ihm die Absolution und verflucht ihn. Die Buhlschaft mit der Heidengöttin erscheint ihm als ein so abscheulicher Abfall

von Gott, daß diese Sünde niemals vergeben werden könne

„Der Papst hat einen Stecken weiß
Der war von dürren Zweigen:
„„Wenn dieser Stecken Blätter trägt
Sind dir deine Sünden verzeigen!""

Nach dieser harten Zurückweisung bäumt sich die Lebensfreude in dem zerknirschten Pilger wieder auf, und da ihm das Heil nun doch auf ewig verloren, kehrt er trotzig entschlossen zur Frau Venus zurück. Am dritten Tage darnach aber fing, so erzählt das Lied, der Stecken des Papstes an zu grünen. Man sandte Boten nach Tannhäuser, um ihm das Wunder und die Vergebung seiner Sünden zu verkünden. Aber der Tannhäuser war schon wieder im Venusberg, wo er nun bis zum jüngsten Tag bleiben muß.

„Das soll nimmer kein Priester thun
Den Menschen Miß-Trost geben,
Will er denn Buß und Reu empfahn,
Die Sünde sei ihm vergeben!"

So schließt das volkstümliche Tannhäuserlied, und es klingt wie stolzer deutscher Ghibellinentrotz gegen die römische Pfaffenherrschaft aus den naiven Strophen hervor. Dieses stolze Zurückkehren zum Reich der Venus, das in der Renaissance schon nicht mehr allein das Reich der sündigen Weltlust, sondern auch schon dasjenige der schönen antiken Weltfreude im Gegensatz zur christlichen Weltflucht bedeutete, verleiht der Tannhäusersage ihren ganz besonderen Charakter. Tannhäuser ist nicht mehr der schwache Lüstling, der in den Armen einer Sirene schmachtet, sondern ein Held, der unsere menschliche Teilnahme erweckt, wie Don Juan oder Faust.

Mit der Tannhäusersage hat Wagner die Sage vom Wartburgkriege so innig verknüpft, daß diese, beiden Sagen in Zukunft im Volksbewußtsein kaum mehr zu trennen sein werden. Das alte Gedicht vom „Wartburgkriege" ist eigentlich nichts anderes als eine Sammlung von Lob- und Rätselwettgesängen, die vom Verfasser oder von den Verfassern den älteren berühmten Minne-

singern in den Mund gelegt werden. Solche Wettsingen, die an den Höfen und später auch von den bürgerlichen Poeten und den Meistersingern angestellt wurden, bildeten eine Art poetischer Disputationen. In der Blütezeit des Rittertums nahm dieses „geteilte Spiel" (franz. „jeu parti") wie es auch genannt wurde, die Form eines poetischen Turniers an. Ganz wie im Turnier tritt der Sänger in die Schranken, fordert die Gegner zum Kampfe auf und sucht sie aus dem Sattel zu heben, d. h. ihnen Rätselfragen vorzulegen, die sie nicht beantworten können, oder, wenn es sich um ein Lobwettsingen handelt, die von ihnen vorgebrachten Lobsprüche durch allerhand Spitzfindigkeiten zu übertrumpfen. Die Dichtung des Wartburgkrieges besteht aus zwei Teilen. Der erste wird durch ein Lobwettsingen ausgefüllt. Heinrich von Ofterdingen, ein Sänger, von dem wir gar nichts wissen, und von dem uns auch kein beglaubigtes Werk erhalten ist*), tritt in den vor dem Landgrafen Hermann von Thüringen und seiner Gemahlin versammelten Kreis und fordert alle Sänger zum Kampf heraus. Er selbst will das Lob des Fürsten von Oesterreich singen und damit das Lob dreier anderer Fürsten übertreffen. Das Haupt des im Wettkampf Unterliegenden soll dem Henker verfallen sein. Dieses Spiel um Haupt und Leben bei Wettsingen und Rätselspielen ist ein alter mythischer Zug, der hier in das Gedicht hineingebracht ist, um die Spannung zu steigern. In Wirklichkeit ging es im dreizehnten Jahrhundert bei derartigen Gelegenheiten nicht mehr so blutig zu. Gegen den Ofterdinger treten nun verschiedene Sänger auf. Walter von der Vogelweide preist den König von Frankreich, Biterolf den Grafen von Henneberg; während der „tugendhafte Schreiber" — ein Sänger, von dem einige Minnelieder erhalten sind —, Reinmar von Zweter und Wolfram von Eschenbach das Lob des Landgrafen von Thüringen singen.

---

*) Es sind ihm verschiedene Dichtungen zugeschrieben worden; so u. a. „Laurin". Scheffel, der ihn in seiner „Frau Aventiure" als „Heini von Steyer" gefeiert hat, wollte ihn gar zum Verfasser des Nibelungenliedes stempeln. Er wollte das „Lied ohne Dichter" dem „Dichter ohne Lied" zuweisen, doch handelte es sich hierbei mehr um eine poetische Fiktion als um eine ernsthafte wissenschaftliche Hypothese.

Heinrich von Ofterdingen vergleicht schließlich den Fürsten von Oesterreich mit der Sonne und meint ihm dadurch das höchste Lob zu zollen. Da übertrumpft ihn Walter von der Vogelweide dadurch, daß er ihm beweist, der Tag gehe noch über die Sonne, der Landgraf von Thüringen aber gleiche dem die ganze Welt erfreuenden Tag. Dadurch ist Ofterdingen unterlegen und sein Haupt dem Henker verfallen. Doch legt sich die Landgräfin ins Mittel und erwirkt ihm eine Frist, damit er den Zauberer Klingsor von Ungarland herbeihole. Im zweiten Teil der Dichtung, der zu Wagners Tannhäuser in keiner Beziehung mehr steht, sucht dann Klingsor mit Hilfe eines höllischen Geistes den Wolfram von Eschenbach im Rätselstreit zu überwinden, jedoch ohne Erfolg.

Richard Wagner setzte nun im Sängerkriege den Tannhäuser an die Stelle Heinrichs von Ofterdingen. Dem Wettsingen selbst giebt er einen anderen, poetischeren Inhalt. Der Landgraf stellt den versammelten Sängern die Aufgabe, das Wesen der Liebe zu ergründen. Es geht dabei auch nicht um Kopf und Leben, sondern der Sieger erhält den Preis aus den Händen Elisabeths,

„Er ford're ihn so hoch und kühn er wolle.“

Durch das Hereinziehen des Sängerkrieges gewinnt Wagner nicht nur einen wunderbaren kulturgeschichtlichen Hintergrund für seine Oper, sondern auch, was sehr wichtig ist, eine starke und auf der Bühne in realer Sichtbarkeit ins Leben tretende Motivierung für Tannhäusers Umkehr und Buße. Die Rolle der Landgräfin, der Gemahlin des Landgrafen Hermann, übernimmt bei Wagner Elisabeth, die Nichte des Landgrafen. Es ist dies, wie hier ausdrücklich bemerkt sei, nicht etwa die heilige Elisabeth, jene ungarische Prinzessin, die schon als Kind mit dem Landgrafen Ludwig, dem Sohne des Landgrafen Hermann, vermählt wurde und nach dessen Tode in Marburg wohnte und starb, sondern eine von Wagner ganz frei erfundene Gestalt. Sie steht aber im Drama zugleich an der Stelle der Jungfrau Maria des Tannhäuserliedes, die viel zu vergeistigt, zu „jenseitig“ ist, als daß sie im Drama, und gar noch im musikalischen Drama, wo alles möglichst sichtbar geschehen muß, einen wirkungs-

vollen Gegensatz zur real und sichtbar auftretenden Frau Venus bilden könnte. Elisabeth ist nun die „Jungfrau" und für die grobsinnliche Liebe gerade so unnahbar wie die Himmelskönigin selbst, die eigentliche „Mittlerin des Himmels", deren Stelle sie vertritt; aber sie ist dabei doch auch wieder so menschlich gefaßt, daß die Wünsche und die Liebesschwärmerei der Sänger sich zu ihr erheben können. Tannhäuser ruft daher, wie er sich von Frau Venus losreißt, wohl:

„Mein Heil liegt in Maria!"

d. h. er braucht die kirchliche Zauberformel, um den Höllenbann, der ihn umfangen hält, zu brechen, aber seine menschliche Sehnsucht zieht ihn zu Elisabeth, dem Gegenstande seiner „reinen" Liebe. Dabei vergißt er, daß er auch auf der Oberwelt noch im Banne der Venus steht, daß er geschworen hat, immerdar und überall ihr kühner Streiter zu sein. Und nun macht sich dieser noch ungebrochene Zauber gerade in dem Augenblicke an ihm geltend, wo er Elisabeths Liebe ganz zu erringen hofft; während er für Elisabeth zu streiten wähnt, läßt er sich durch seine Leidenschaftlichkeit fortreißen und erscheint nun thatsächlich als der Streiter der Venus, deren Lob er begeistert singt und damit der reinen Jungfrau „jubelnd" das Herz zersticht. Nun erst erkennt er die ganze Tiefe seines Falles, nun erst fühlt er die Ketten, die ihn immer noch unbarmherzig an die Vergangenheit binden, und nun erst greift er begierig nach dem Heilsmittel der Buße, der er sich nun ebenso maßlos leidenschaftlich ergiebt, wie vorher der sinnlichen Begierde.

Damit ist aus den alten Elementen eine ganz neue Dichtung entstanden, logisch und einheitlich geschlossen. Die alten mythischen Beziehungen leuchten noch überall durch und verleihen der Handlung und den einzelnen Figuren jenen wundervollen Schimmer echter Romantik, der sich durch bloses verstandesmäßiges Konstruieren einer Fabel bei aller Gelehrsamkeit nicht erzwingen läßt. Wagner zeigt sich in diesem Textbuch als ein großer Dichter, der die alten Sagenschätze unseres Volkes nicht nur zu heben, sondern in Wahrheit auch neu zu beleben weiß.

Der ethische Gehalt und die Symbolik der Sage sind

durch Wagners Tannhäusergedicht bedeutend erweitert und vertieft worden. Nicht nur die heidnische und die christliche Welt, deren heiße Kämpfe die alte Tannhäusersage noch widerspiegelt, treten uns im Reich der Venus und in dem Kreis der Wartburgritter entgegen, nicht nur der noch ältere Kampf zwischen Sommer und Winter, Frühling und Herbst, — was unsere menschliche Anteilnahme für Wagners Tannhäuser vor allem wach ruft, das ist der innere Kampf, der sich in der Brust Tannhäusers vollzieht, jener Kampf, den wir als Kinder der christlichen Kultur alle kämpfen müssen, und um so heftiger, je reicher wir von der Natur mit Vorzügen des Körpers und des Geistes begabt wurden, — der Kampf gegen die Sinnlichkeit. Aber nicht durch Buße und Kasteiung gelangen wir zum Siege und zur Erlösung, denn der Gesunde muß sich mit Verachtung abwenden von dem düsteren Verdammungsurteil, das ein finsterer Glaube über die Weltfreudigkeit gefällt hat, sondern allein durch innere Läuterung. Es ist dies vor allen Dingen auch der Kampf des Künstlers; denn dieser haftet stärker an der Sinnenwelt als seine Mitmenschen und saugt aus ihr sein innerstes Lebensmark, und dennoch muß auch er seine Sinnlichkeit läutern und verklären, er muß sich von der Venus zur Elisabeth wenden, wenn er das Abbild des realen Lebens zum bleibenden Kunstwerk umgestalten will. Wagner selbst hat diesen Kampf gekämpft, als er sich von dem „ekelhaften Boden der modernen Sinnlichkeit" abwandte, um sich der reinen, keuschen, jungfräulichen Kunst zu ergeben, die nicht nach dem Urteil und dem Vorurteil der Menge fragt, die nicht wie ein kluger Geschäftsmann den Profit zum Voraus berechnet, sondern dem inneren Müssen, dem Drange nach dem Höheren und Edleren folgt. Sein „Tannhäuser" war der erste in vollem Bewußtsein unternommene, entscheidende Schritt auf dieser Bahn.

Die Ouvertüre.

Die Ouvertüre, die Wagner seinem „Tannhäuser" voranstellte, steht, wie Beethovens und Webers große Ouvertüren, mit dem Werke, dessen Einleitung sie bildet,

im engsten Zusammenhang, indem der Komponist die Hauptmotive der Oper darin verarbeitet und zu einem glänzenden Tongemälde gestaltet, das nach Art einer Programmsymphonie den Inhalt des nachfolgenden Dramas kurz zusammenfaßt. Wagner selbst hat zu dieser Ouvertüre ein Programm geschrieben, das wir hier nicht übergehen dürfen. Wagner schreibt (Ges. Schrift. Bd. V. S. 177 ff.): „Im Beginn führt uns das Orchester allein den Gesang der Pilger vor; er naht, er schwillt dann zum mächtigen Ergusse an und entfernt sich endlich. — Abenddämmerung: letztes Verhallen des Gesanges. — Beim Einbruche der Nacht zeigen sich zauberische Erscheinungen: ein rosig erdämmernder Duft wirbelt auf, wollüstige Jubelklänge dringen an unser Ohr; wirre Bewegungen eines grauenvoll üppigen Tanzes lassen sich gewahren. Dies sind die verführerischen Zauber des „Venusberges", die in nächtlicher Stunde denen sich kundgeben, in deren Brust ein kühnes sinnliches Sehnen brennt. — Von der verlockenden Erscheinung angezogen, naht sich eine schlanke männliche Gestalt: es ist Tannhäuser, der Sänger der Liebe. Er läßt sein stolz jubelndes Liebeslied ertönen, freudig und herausfordernd, wie um den üppigen Zauber zu sich herzuzwingen. — Mit wildem Jauchzen wird ihm geantwortet: dichter umgiebt ihn das rosige Gewölk, entzückende Düfte hüllen ihn ein und berauschen seine Sinne. Im verführerischesten Dämmerscheine vor ihm ausgegossen, gewahrt sein wundersichtiger Blick jetzt eine unsäglich reizende Weibesgestalt; er hört die Stimme, die in süßem Erbeben ihm den Sirenenruf zutönt, der dem Kühnen die Befriedigung seiner wildesten Wünsche verheißt. Venus selbst ist es, die ihm erschienen. — Da brennt es ihm durch Herz und Sinne; ein glühend zehrendes Sehnen entzündet das Blut in seinen Adern: mit unwiderstehlicher Gewalt treibt es ihn näher, und vor die Göttin selbst tritt er mit seinem Liebesjubelliede, das er jetzt in höchstem Entzücken zu ihrem Preise ertönen läßt. — Wie auf seinen Zauberruf thut sich nun das Wunder des Venusberges in hellster Fülle vor ihm auf: ungestümes Jauchzen und wilder Wonneruf erheben sich von allen Seiten; in trunkenem Jubel brausen die Bacchantinnen daher und reißen in ihrem wüten-

den Tanze Tannhäuser fort bis in die heißen Liebesarme der Göttin selbst, die ihn, den in Wonne Ertrunkenen, mit rasender Glut umschlingt und in unnahbare Fernen, bis in das Reich des Nichtmehrseins, mit sich fortzieht. Es braust davon wie das wilde Heer, und schnell legt sich dann der Sturm. Nur ein wollüstig klagendes Schwirren belebt noch die Luft, ein schaurig üppiges Säuseln wogt, wie der Atem unselig sinnlicher Liebeslust über die Stätte, auf der sich der entzückende unheilige Zauber kundthat, und über die sich nun wieder die Nacht ausbreitet. — Doch bereits dämmert der Morgen herauf: aus weiter Ferne läßt sich der wieder nahende Pilgergesang vernehmen. Wie dieser Gesang sich immer mehr nähert, wie der Tag immer mehr die Nacht verdrängt, hebt sich auch jenes Schwirren und Säuseln der Lüfte, das uns zuvor wie schauriges Klagegetön Verdammter erklang, zu immer freudigerem Gewoge, so daß endlich, als die Sonne prachtvoll aufgeht, und der Pilgergesang in gewaltiger Begeisterung aller Welt und Allem, was ist und lebt, das gewonnene Heil verkündet, dieses Gewoge zum wonnigen Rauschen erhabener Entzückung anschwillt. Es ist der Jubel des aus dem Fluche der Unheiligkeit erlösten Venusberges selbst, den wir zu dem Gottesliede vernehmen. So wallen und springen alle Pulse des Lebens zu dem Gesange der Erlösung; und beide getrennte Elemente, Geist und Sinne, Gott und Natur, umschlingen sich zum heilig einenden Kusse der Liebe."

Im Pilgerchor und im Venusberg hat Wagner in der Ouvertüre die beiden gewaltigen Gegensätze nebeneinander gestellt, die das ganze Werk beherrschen: die Welt der Buße und der Erlösung, und die Welt sündiger Sinnenlust. Sie treten uns in den Motiven des Pilgerchors und denjenigen des Venusberges entgegen, die zugleich die Hauptmotive der ganzen Oper sind. Clarinetten, Hörner und Fagotte setzen leise mit einem feierlichen, choralartigen Liedsatze ein:

1. *Andante maestoso.* (sehr gehalten)

Klar. u. Hr.

Fag.

Es ist die Weise, auf die wir später, im dritten Akte, die heimkehrenden Pilger die Worte singen hören:

> „Der Gnade Heil ist dem Büßer beschieden,
> er geht einst ein in der Seligen Frieden;
> vor Höll' und Tod ist ihm nicht bang',
> drum preis' ich Gott mein Lebelang!"

Das Motiv kann demnach unter den Pilgermotiven als dasjenige der vollendeten Buße, der himmlischen Gnade, angesehen werden und steht hier am Beginn des ganzen Werkes, trotz seinem düstern Ernst, als ein Zeichen der Hoffnung für den bußfertigen Sünder. Aber kaum ist der einfache Satz verklungen, so schluchzt in einem ungemein wirkungsvollen und charakteristischen Motiv, das aus einem Oktavensprung und einem chromatischen Abstieg besteht, das Cello auf:

2.
Cello.

während Klarinetten, Fagotte und Bratschen begleiten und die Hörner schweigen. Schon der Eintritt des leidenschaftlich warmen Streicherklanges ist von ergreifender Wirkung, und wie dann die Violinen das immer höher emporrückende schluchzende Motiv aufnehmen, da glauben wir die Stimmen schwerbedrückter Sünder aus tiefer Nacht um Gnade flehen zu hören. Wir erkennen hier ohne langes Besinnen das Motiv der tiefsten seelischen Zerknirschung, das Motiv der Reue, und es scheint uns nur selbstverständlich, wenn im ersten Akte der am Marienbilde niedergesunkene Tannhäuser in diesen Tönen die Worte singt:

> „Ach, schwer drückt mich der Sünden Last,
> kann länger sie nicht mehr ertragen:
> drum will ich auch nicht Ruh noch Rast,
> und wähle gern mir Müh' und Plagen."

Ein kurzes Ueberleitungsmotiv

3.

führt zur Wiederholung des ersten Motivs (1). Diesem kurzen Motiv verleihen neben der ansteigenden Melodie auch die wieder einsetzenden Hörner einen zuversichtlichen Charakter, es ist gleichsam ein Aufblick zum Höchsten. (Später fallen die Worte darauf: „Dem Herren, dem mein Lied ertönt".) Gleichzeitig aber lösen zuerst die Streicher und nachher alle Instrumente ihre Viertelnoten in Achteltriolen auf, während Posaunen und Baßtuba mit dem ersten Motiv (Gnadenmotiv) einsetzen, das sich nun in feierlicher Größe von dem bebenden Hintergrund des ganzen Orchesters abhebt. Zugleich durchweben die Geigen den Satz mit der charakteristischen Figur:

4.
Violinen.

die bald wie der in den Tannen rauschende Wind, bald wie das Wimmern und Seufzen verdammter Seelen klingt und der ganzen Scene bei aller Macht der Töne und allem Glanz der Instrumente ein eigenartig gespenstiges Kolorit verleiht. Grandios aber ist die Steigerung, die mit dem Eintritt des Posaunensatzes erreicht wird. Alles scheint ins Ungeheuerliche, Phantastische zu wachsen. Aber allmählich wird es wieder stiller. Nochmals schluchzt das Motiv der Reue (2) auf, die bebende Triolenbewegung

verschwindet nach und nach, und schließlich verklingt das erste (Gnaden-) Motiv leise und ruhig in weiter Ferne.

Aber nun ändert sich die Scene: Ganz plötzlich und unvermittelt zuckt in den Bratschen eine sonderbare Figur auf (der mit a bezeichnete Teil des Notenbeispiels):

5.

a)

b)

ganz leise, geheimnisvoll, aber wie eine freche Gebärde. Schwirrende und trillernde Geigentöne von langgezogenen Flöten- und Oboeklängen und einem leisen Hornton begleitet antworten. Es ist, als ob plötzlich ein bockfüßiger Satir durch den magisch durchleuchteten Wald husche. Darauf ein leises Klingen:

6.

pp

als ob die Weisen eines unterirdischen bacchantischen Tanzes aus dem Berge heraufdrängen. Eine Figur der Flöten und Oboen:

7.

schließt sich daran, das wie das leise lullende Geräusch unterirdischer Brünnlein klingt. Ein süß lockendes Motiv:

8.

schmeichlerisch wie eine Liebkosung, tönt dazwischen, und ganz leise fährt ein Hauch leidenschaftlicher Liebessehnsucht

9.

darüber hin. Der verirrte Wanderer (Tannhäuser) ist in das Zaubergebiet des Venusberges eingedrungen, dessen Geister ihn unsichtbar umschwirren und an sich zu locken suchen. Die Tongebilde nehmen deutlichere Gestalt an, sie verdichten sich zu einem Tanzrhythmus, als ob eine Schar übermütiger Faune hinter fliehenden Nymphen herjagte, sie festhielte und mit brünstigem Verlangen

10.

fp molto espressivo

umwürbe. Da erwacht auch das Verlangen in der Brust des Sängers der Liebe. Er stimmt den begeisterten Hymnus an, den er zu Ehren der Venus gedichtet:

11.

Die Hymne geht in ihrer Schlußwendung in das wilde Jauchzen der Lust über, das aus dem Berge dringt (Motiv Nr. 9); aber rasch legen sich die aufgeregten Tonfluten. Das Motiv der Satyre (5 a) mit dem Kosemotiv (8) erklingt zweimal leise, dann das Motiv der Bacchanten (6), das wieder in die lullende Flötenfigur (7) übergeht. Da erscheint ein wundersames Zauberbild. Von leisem Tremolo und zarten gezogenen Tönen der achtfach geteilten ersten und zweiten Violinen, wie von einem magischen Lichtschein umflimmert, hebt die Klarinette eine berückende Melodie zu singen an:

12.

Es ist der verführerische Lockruf der Venus, die sich hier selber dem Wanderer enthüllt und in seiner Brust einen Sturm wild leidenschaftlichen Verlangens weckt; denn sobald der vom Satyrmotiv (5a) als dem Motiv der herausfordernden Sinnlichkeit begleitete Nachsatz der süßlockenden Gesangsperiode verklungen ist, schwillt in den Geigen, von aufsteigenden chromatischen Gängen der Bratschen begleitet, das Motiv des brünstigen Verlangens (10) mächtiger und mächtiger an, bis sich das ganze Orchester zum zweitenmale, mit gesteigerter Leidenschaftlichkeit in die Venushymne (11) stürzt. Der sinnliche Taumel erreicht den Höhepunkt. Die Bewegung steigert sich (Molto vivace). Das sanft liebkosende Motiv (8) erklingt im Fortissimo als Jauchzer ungezügelt wilder Lust. Wieder rast der bacchantische Tanz (5) daher. Aber plötzlich, nachdem das stürmische Motiv Nr. 9 sich im Glanze des ganzen Orchesters mit höchster, übermenschlicher Gewalt enthüllt hat, bricht die wilde Leidenschaft wie in sich selbst zusammen. Der Zauber verschwindet, der Venusberg versinkt. Wieder streicht der Wind klagend durch die Tannen (Geigenfigur Nr. 4). Und während dieses Säuseln und Schwirren, das nun bis zum Schluß der Ouvertüre anhält, allmählich leiser wird und sich dann wieder mehr und mehr hebt, ertönt aus der Ferne wieder der

Pilgerchor, aber diesmal vom dreiteiligen in den zweiteiligen Rhythmus versetzt, was ihm einen sieghaft triumphierenden Charakter verleiht. So zieht, immer mächtiger anschwellend, der erste Teil der Ouvertüre nochmals am Hörer vorbei. Aber wenn dann zum Schlusse, als höchste Steigerung, das Gnadenthema (1) in rhythmischer Vergrößerung und im Glanze der Trompeten und Posaunen erschallt, dann ist der Pilgerchor zum Triumphlied geworden, das Sieg, Heil und Erlösung kündet.

In der Pariser Bearbeitung ist der Wiedereintritt des Pilgerchores (also die Reprise des Hauptsatzes) weggelassen. Der Venusberg versinkt hier nicht. Nachdem die Venushymne zum zweitenmale erklungen, hebt sich im 15. Takte nach dem Eintritt des Molto vivace (Abschnitt F der Partitur) der Vorhang, und die Ouvertüre leitet, ohne eigenen Schluß, gleich in die erste Scene der Handlung über.

Erster Akt.

Erste Scene. Zum Ton tritt in der ersten Scene des Tannhäusers einstweilen nur die Gebärde, der mimische Tanz. Erst in der zweiten Scene verbindet sich mit beiden dann noch die menschliche Stimme, das gesungene Wort.

Wenn sich der Vorhang hebt, erblicken wir das Innere des Venusberges, d. h. des Hörselberges bei Eisenach, darin der Sage nach Frau Venus Hof hält. Die Dekoration stellt eine weite Grotte dar, „welche sich im Hintergrunde durch eine Biegung nach rechts wie unabsehbar dahinzieht. Im fernsten sichtbaren Hintergrunde dehnt sich ein bläulicher See aus; in ihm erblickt man die badenden Gestalten von Najaden; auf seinen erhöhten Ufervorsprüngen sind Sirenen gelagert. Im äußersten Vordergrunde links liegt Venus auf einem Lager ausgestreckt, vor ihr halb knieend Tannhäuser, das Haupt in ihrem Schoße. Die ganze Grotte ist durch rosiges Licht erleuchtet, den Mittelgrund nimmt eine Gruppe tanzender Nymphen ein; auf etwas erhöhten Vorsprüngen an den Seiten der Grotte sind liebende Paare gelagert, von denen sich einzelne nach und nach in den Tanz der Nymphen mischen."

Wagner hat den nordischen Zauberberg in einen Ort der Freude und der Sinnenlust im antiken Stil umgewandelt. Nicht das germanische Heidentum spukt hier mit seinem grobsinnlichen Hexen- und Zauberwesen, sondern ein antiker Schönheitstraum. Jene Welt naiver und schöner Lebensfreude ist hier versunken, die vor der christlichen Askese des Mittelalters weichen mußte, jene schöne Welt der Antike, von der später die Renaissance — die Zeit, der die Tannhäusersage und das Tannhäuserlied entstammen — so sehnsüchtig träumte, und deren einst verschmähte, ja verfluchte Schätze die christliche Kultur sich später jahrhundertelang wiederzugewinnen mühte.

Die musikalischen Motive dieser Scene sind uns alle schon bekannt; denn wir sehen hier nur mit Augen, was uns der Dichterkomponist in der Ouvertüre zuerst nur in Tönen vorgeführt hatte. Leise ertönen zum Tanze der Nymphen das Tanzmotiv (6), das Kosemotiv (8) und das leidenschaftliche Motiv (9). Die Bewegung wächst allmählich. Nun kommt mit dem Thema der Satyren (5) ein Zug Bacchantinnen aus dem Hintergrunde in wildem Tanze dahergebraust, sie drängen sich zwischen die Nymphen und die liebenden Paare und reißen sie mit in ihr Ungestüm (Motiv 10). Bis dem immer wilder werdenden Tanze (Motiv 8) wie ein Echo der weich aus der Ferne herüberklingende Gesang der Sirenen antwortet:

13.

„Naht euch dem Stran - - de!

Naht euch dem Lande,
wo in den Armen
glüh'nder Liebe
selig Erwarmen
still' eure Triebe!"

Die Tanzenden halten inne und lauschen den holden Klängen. Aber bald beginnt der Tanz wieder um so ungestümer. Das Satyrmotiv (5) wird durchgeführt, dann setzt ein wil-

des Presto ($^6/_8$=Takt) ein, das auf den Höhepunkt des Taumels führt (Motiv Nr. 9), worauf dann, ähnlich wie in der Ouvertüre nach dem Molto vivace, mit dem selben Motiv eine rasch um sich greifende Erschlaffung eintritt. Die liebenden Paare scheiden sich vom Tanze aus und lagern sich wieder, der Bacchantenzug verschwindet im Hintergrunde, über welchen sich ein rosiger Duft herabsenkt, der die Gruppen schließlich ganz einhüllt und den Blicken der Zuschauer entzieht, so daß nur noch Venus und Tannhäuser sichtbar bleiben, die immer noch in unveränderter Stellung schlummernd im Vordergrunde liegen. Aus weiter, weiter Ferne tönt der Gesang der Sirenen (13) herüber.

Diese erste Scene der Oper ist in der Pariser Bearbeitung vollständig neu gestaltet und wesentlich erweitert. Während das Ballett in der ersten Bearbeitung seinem musikalischen Inhalte nach nur eine Wiederholung eines Teiles der Ouvertüre darstellt und daher nach diesem glanzvollen Tonstück matt wirkt, hat Wagner diese Scene in der Pariser Fassung wohl auch zum größten Teil aus den von der Ouvertüre her bekannten Motiven entwickelt, aber er hat den ganzen, sich nun aus der Ouvertüre in breitem Strome in die Scene hineingießenden Tonsatz ungemein wirkungsvoll weitergebildet, so daß nun eine wirklich grandiose Steigerung entsteht. Immer höher gehen die Tonwogen, in immer glutvolleren Farben sprüht das Orchester. Der Meister des „Tristan" entfaltete seine ganze ungeheure Zauberkunst und schuf einen Tonsatz von so heißer sinnlicher Pracht, wie es einen zweiten ähnlichen wohl in der ganzen musikalischen Kunst nicht mehr giebt. Natürlich wurde auch die mimische Handlung der Scene erweitert und sogar die Dekoration bereichert.

Die Farbenpracht ist erhöht, in den rosigen Schimmer der unterirdischen Welt ergießt sich ein Strahl des Tageslichtes. Ein grünlicher Wasserfall stürzt sich die ganze Höhe der Grotte entlang, schäumt über das Gestein, wird von natürlichen Felsenbecken aufgefangen und sammelt sich im blauen See des Hintergrundes. Eine märchenhafte Vegetation von wunderbaren korallenartigen und tropischen Gewächsen umrankt und schmückt das Gestein. Das Lager, darauf Venus und Tannhäuser ruhen, um=

geben schützend die drei **Grazien** in reizender Verschlingung. Daneben und dahinter ruht eine Schar schlafender Amoretten, „wild über- und nebeneinander gelagert, einen verworrenen Knäuel bildend, wie Kinder, die, von einer Balgerei ermattet, eingeschlafen sind". Das sind Bilder, ähnlich denen, die einst die Phantasie Goethes in seiner klassischen Walpurgisnacht erschaute, und — auf der Bühne ebenso schwer mit natürlicher Anmut darzustellen, wie jene.

Der Tanz beginnt mit einem sich Suchen, Finden, sich Fliehen und Necken der Paare. Die Motive des Satyrtanzes (5) und der Bacchantinnen (6) herrschen zuerst. Wie in der ersten Fassung stürmt der Bacchantenzug herein und reizt die Liebenden zur Ausgelassenheit. Die bekannten Motive sind aber viel kunstvoller und reicher durchgeführt. Endlich stürzen sich die Berauschten in brünstige Liebesumarmungen. Damit gelangt folgendes Motiv zu hervorragender Bedeutung im Tonsatze:

14.

a) b)

Trompete

Die Figur a dieses Beispiels, die viermal hintereinander wiederholt wird, ist ein rein malendes Motiv und versinnbildlicht die leidenschaftlich wilden Umarmungen der Liebenden. Der chromatische Aufstieg (b) dagegen ist das eigentliche Motiv des höchsten sinnlichen Liebestaumels und wird als solches zu einem Hauptmotiv der Scene. Es beherrscht mit seinem gewaltigen leidenschaftlichen Drängen die Situation, bis Satyre und Faune aus den Klüften hervorspringen, sich zwischen die tanzenden Paare drängen und Jagd auf die Nymphen machen. Dabei ertönt das Satyrmotiv (5) in kanonisch sich haschenden Nachahmungen. Der Taumel wächst (Motiv 6, 7, 14 b) bis zur höchsten Raserei (Motiv 9). Nun erheben sich die Grazien entsetzt und suchen den Wütenden Einhalt zu thun. Sie jagen die schlafenden Amoretten auf. Diese

flattern auf, „nehmen in der Höhe, wie in Schlachtordnung, den ganzen Raum der Höhle ein und schießen von da herab einen unaufhörlichen Hagel von Pfeilen auf das Getümmel in der Tiefe". Das Orchester malt das Aufflattern, Trompetensignale rufen zur Liebesschlacht. Die Verwundeten sinken ermattet nieder und werden von den Grazien zu Paaren gefügt und nach dem Hintergrunde gedrängt, über den sich nun der rosige Duft senkt, der alle, außer Venus, Tannhäuser und den drei Grazien, bedeckt. Nun beherrschen die Grazien die Scene. Mit einem reizvollen Motiv:

15.

p *f* *dim.*

nahen sie sich der Venus und scheinen ihr von ihrem Siege über die wilden Leidenschaften zu berichten. Da ertönt aus dem fernen Hintergrunde der Gesang der Sirenen (13), der rosige Duft öffnet sich und zeigt als Nebelbild die Entführung der Europa, die auf dem Rücken des Stieres, von Tritonen und Nereiden geleitet, durch das blaue Meer fährt. Die Grazien erklären von einem überaus lieblichen Orchestersatze begleitet die Bedeutung des rasch wieder entschwindenden Bildes durch einen ausdrucksvollen Tanz. Nochmals ertönt der Sirenengesang und das Bild der Leda mit dem Schwane erscheint. Auch dieses verschwimmt wieder im rosigen Duft. Die Grazien verneigen sich vor Venus und ziehen sich nach der Liebesgrotte zurück. So bleiben Venus und Tannhäuser in unveränderter Stellung allein.

Zweite Scene. Nachdem der Sirenengesang verklungen ist (Pariser Bearbeitung: Nachdem sich die Grazien entfernt haben), klingt es wie leises, fernes Glockenläuten traumhaft aus dem Orchester herauf. Dieser wundervolle Klangeffekt ist durch eine Kombination von ein-

zelnen in die langgezogenen Geigenstriche hineintropfenden Harfen- und Flötentönen hervorgebracht. Tannhäuser träumt im Schoße der Venus vom heimatlichen Herdengeläute. Mit einer energischen Figur der Streicher, der noch einmal das Kosemotiv (8) antwortet, fährt er aus dem Schlafe auf, und nun beginnt jenes hochdramatische Zwiegespräch zwischen dem ritterlichen Sänger und der Göttin, das schließlich zur Befreiung Tannhäusers aus dem Zauberbanne der Venus führt. Den Krystallisationspunkt der Scene, in musikalischer wie in dramatischer Beziehung, bildet die dreimal wiederkehrende Venushymne Tannhäusers, die nach dem begeisterten Lobe der Göttin immer in den wehmütigen Schluß ausklingt:

„Aus deinem Reiche muß ich fliehn,
o, Königin! Göttin, laß mich ziehn!"

Die Hymne selbst, deren schwungvolle Melodie (11) allbekannt ist, zeigt geschlossene, regelmäßig gebaute Liedform; sie bildet einen in die dramatische Handlung verwobenen lyrischen Erguß. Der dramatischen Steigerung der Scene und der naturgemäßen wachsenden Erregung Tannhäusers entsprechend, erscheint die Hymne bei ihrem Eintritt jedesmal auf einer höheren Tonstufe, zuerst in Des-, dann in D-, und schließlich in Es-dur. Auch die Begleitung gestaltet sich jedesmal reicher. Die erste Strophe wird nur durch die Harfe in einfachen Griffen und gebrochenen Akkorden begleitet; bei der zweiten Strophe treten zur lebhafter figurierten Harfenbegleitung noch die Streicher (pizzicato), und bei der dritten Strophe auch noch die Bläser hinzu. So wird eine gleichlautende Wiederholung vermieden, die ermüdend wirken müßte. Der eigentliche Dialog, aus dem sich die drei Strophen der Venushymne abheben, zeigt (in der ursprünglichen Bearbeitung, von der wir hier reden) eine Uebergangsform zwischen der alten Oper und dem reinen Deklamationsstil der späteren Wagnerschen Musikdramen. Die Melodie als solche — im Sinne der alten Oper — ist noch das maßgebende Prinzip für den Komponisten, doch sucht er diese Melodie so viel wie möglich dem natürlichen Sprachaccent des Verses anzupassen. So entsteht eine Art Mitteldiug

zwischen dem eigentlichen Recitativ und dem ariosen Gesange. Manche Wendungen sind scheinbar ganz frei recitativisch aus dem Tonfall der Sprache herausgeholt, gleich darauf aber wird wieder ein Wort oder eine Wortgruppe durch ein freieres, mehr der musikalischen Stimmung als dem Sprachaccent entsprechendes Melisma ausgezeichnet. Dabei erhält der Gesang aber — und das ist beim Tannhäuserstil im Gegensatz zu Wagners späterem Stil wesentlich — noch immer die führende Stimme, der sich die Begleitung unterordnet, wie in der älteren Oper. Der Hauptmelos flutet noch nicht in breitem, majestätischem Strome durch das Orchester, die Gesangstimmen gleich leichten Fahrzeugen auf seinem Rücken tragend, wie in Wagners späteren Werken, in denen die sogenannte „unendliche Melodie“ herrscht. In dieser ersten Gesangscene des „Tannhäuser“ ist die Orchesterbegleitung sogar ziemlich spärlich und an den die einzelnen Strophen der Venushymne verbindenden Stellen sogar nicht viel reicher bedacht als bei einem guten Recitativo accompagnato der alten Oper. In der Pariser Bearbeitung allerdings hat Wagner diese Scene, unbekümmert um den eigentlichen Tannhäuserstil, ganz umgegossen; und obgleich er im großen und ganzen an der eigentlichen Gesangmelodie nicht allzuviel änderte und ihre alten Grundlinien fast überall beibehielt, ließ er daneben das Melos auch selbständig durch das symphonisch gestaltete Orchester strömen, wie in seinen späteren Werken. Nach der orchestral so unendlich reich und prächtig ausgestalteten ersten Scene war dies einfach eine Notwendigkeit; denn sonst würde sich der Abstand zwischen der großen erweiterten Ballettscene und dem Beginn der eigentlichen Handlung allzu schmerzlich fühlbar gemacht haben. Nachher, wenn der Zuschauer bei der Verwandlung plötzlich und sozusagen gewaltsam aus dem Zauberreich der Frau Venus herausgeschleudert und in eine ganz andere Welt versetzt wird, macht sich der jähe Stilwechsel weniger unangenehm fühlbar. Der einfachere Stil stimmt mit dem einfacheren Schauplatz und der unschuldigen Umgebung überein und erscheint dadurch beinahe motiviert. So vergißt der Zuhörer, wenigstens für den Augenblick, daß hier die Einheitlichkeit des Kunstwerkes einen Riß erhalten, dessen

thatsächliche Unheilbarkeit ihm erst bei späterer Ueberlegung klar wird.

Die Steigerung der Scene ist in der ursprünglichen Fassung wunderbar schön angelegt. Wie Tannhäuser der Venus von seinem Traume erzählt:

„Im Traum war mir's, als hörte ich —
was meinem Ohr so lange fremd —
als hörte ich der Glocken frohes Geläute,"

und ihr seine Sehnsucht nach der Oberwelt, nach Wald und Sonnenschein mitteilt, da glaubt sie zuerst, es handle sich nur um eine flüchtige Anwandlung, die rasch vorübergehe. Sie heißt ihn die Harfe ergreifen und das Lied zu ihrem Preise singen. Begeistert stimmt er die Hymne an, aber unwillkürlich wendet sich der Schluß zu der sehnsüchtigen Bitte: „Königin! Göttin! laß mich ziehn!" Und wie sie erstaunt fragt: „Worin war meine Liebe lässig? Geliebter, wessen klagest du mich an?" verkündet er nochmals begeistert ihr Lob, drückt aber im zweiten Teil des Liedes auch seine Sehnsucht nach der Oberwelt um so leidenschaftlicher aus:

„Doch ich aus diesen ros'gen Düften
verlange nach des Waldes Lüften,
nach uns'res Himmels klarem Blau,
nach uns'rem frischen Grün der Au,
nach uns'rer Vöglein liebem Sange,
nach uns'rer Glocken trautem Klange;
aus deinem Reiche muß ich fliehn!
o Königin! Göttin, laß mich ziehn!"

Nun gerät die Göttin ebenfalls in Erregung. Sie sieht ihre Reize verschmäht, sie glaubt sich verraten, verachtet, verhöhnt. Sie ist in ihrem tiefsten Innern getroffen. Sie wirft dem Geliebten Undankbarkeit vor; sie schilt ihn. Ein kurzer, leidenschaftlicher Zwiegesang der beiden Auseinanderstrebenden entwickelt sich. Aber Venus giebt ihr Spiel noch nicht verloren. Noch schöpft sie Hoffnung, sich den Freund zu erhalten. Sie stimmt ihren wunderbaren, uns schon aus der Ouvertüre bekannten Lockgesang (12) an, den wieder die achtfach geteilten Geigen mit einem magischen Lichtglanze umgeben:

„Geliebter, komm! Sieh dort die Grotte,
von ros'gen Düften mild durchwallt!
Entzücken böt' selbst einem Gotte
der süß'sten Freuden Aufenthalt."

Es ist ein Arioso von wunderbarem Zauber und von berückender Klangschönheit. Aber gerade die weiche Sinnlichkeit des Gesanges läßt Tannhäusers Sehnsucht nach Befreiung um so mehr erstarken; denn er sehnt sich ja als Mensch, der nicht stets genießen kann, gleich einem Gotte, hinweg von diesen ewigen Freuden, nach Schmerzen, nach der Welt des Kampfes, nach Freiheit.

„Zu Kampf und Streite will ich stehn,
sei's auch um Tod und Untergehn!"

Dies kündet er der Göttin in der dritten Strophe der Hymne. Zugleich aber verspricht er ihr: wo er auch weile, überall wolle er ihren Preis verkünden, überall ihr kühner Streiter sein. Nun erst gewinnt Venus die Ueberzeugung, daß sie Tannhäuser verloren habe. Aber mit aller Kraft und Leidenschaft sucht sie sich an den ihr Entfliehenden anzuklammern, ihn mit aller Gewalt zurückzuhalten. Der Haß der verbannten Göttin einer untergegangenen Kultur gegen die neue Weltordnung und das in ihr lebende entartete Menschengeschlecht macht sich in einem prächtigen Arioso Luft:

16.

Hin zu den kal - ten Men - schen flieh, vor de - ren
blö - dem, trü - bem Wahn der Freu - de Göt - ter
wir ent - flohn

Sie weiß, daß der Ritter, der in ihren Armen gelegen hat und ihren Ruhm verkünden will, in der jetzigen Welt in

Acht und Bann verfallen muß. So klammert sich ihre letzte Hoffnung daran, daß Tannhäuser dereinst, von aller Welt verstoßen, zu ihr zurückkehren werde. Aber auch diese letzte Hoffnung raubt ihr Tannhäuser; er will niemals zu ihr zurückkehren. Da flucht sie in höchster Verzweiflung dem ganzen menschlichen Geschlecht:

> „Kehrst du nicht wieder, ha! so sei verfluchet
> von mir das ganze menschliche Geschlecht!
> Nach meinen Wundern dann vergebens suchet!
> Die Welt sei öde, und ihr Held ein Knecht!"

Und noch ein letztes Mal beschwört sie ihn, wiederzukehren, wenn das ewige Heil ihm verloren, die himmlische Seligkeit des Christenglaubens ihm verschlossen sein werde. Aber Tannhäuser glaubt fest, daß er durch Buße Erlösung finden könne und ruft laut:

„Mein Heil ruht in Maria!"

Damit spricht er das erlösende Wort; der Venusberg mit seinem ganzen Zauber verschwindet.

In der Pariser Bearbeitung kommt die dramatische Steigerung dieser Scene nicht in so starker Weise zum Ausdruck. Dem überaus glänzenden Anfang der Oper entsprechend, müßte, in dieser späteren Version, diese zweite Scene, die aus dem reichen „Tristanstil" wieder zu dem einfachen „Tannhäuserstil" zurückleitet, eher ein Decrescendo als ein Crescendo darstellen. Ein solches Herabsinken der dramatischen Intensivität mußte jedoch vermieden werden, wenn die Scene nicht ihre wichtige Bedeutung verlieren und damit die ganze äußerlich so reich ausgestattete Einleitung der Oper zu einem leeren Schaugepränge werden sollte. Wagner hat seine ganze Meisterschaft eingesetzt, um gerade diese Scene in der neuen Bearbeitung nicht nur auf der Höhe der vorangegangenen zu halten, sondern zu einer dramatischen Glanzleistung ersten Ranges zu gestalten. In der ersten Bearbeitung stellte Wagner, mit dramatischer Zusammenziehung der Zeit, einen Vorgang dar, der sich in Wirklichkeit in einem längeren Zeitraum — in Wochen, Monden — abspielen könnte und würde: Venus erkennt erst nach und nach, daß Tannhäuser sich von ihr abwenden will und ihr verloren sein

wird. Die noch ziemlich stark stilisierte Behandlung der Einleitung unterstützt diese symbolische Zusammenrückung eines zeitlich Auseinanderliegenden wesentlich. So ergiebt sich mit der wachsenden Erkenntnis der drohenden Gefahr die Steigerung ganz von selbst. In der neuen Version setzt die Handlung (schon in der Balletscene) gleich mit so intensivem Realismus ein, daß der Zuschauer gleich in den Wirbel der Ereignisse hineingerissen und knapp vor die Katastrophe gestellt wird. Die Venus ist also bei Tannhäusers Erwachen nicht so ruhig, wie in der ersten Version. Die tragischen Tristanakkorde, die ihr erstes: „Sag' mir, was dich mühet!" begleiten, deuten bereits an, daß sie schon weiß, oder wenigstens ahnt, welch ein Schicksal ihr bevorsteht. Von diesem Punkte aus ist nun die nötige dramatische Steigerung schwerer zu gewinnen. Es mußte daher besonders ihre Rolle erweitert und vertieft werden, und diese Aufgabe übernimmt und erfüllt vor allem das Orchester. Der Lockgesang (12) zwischen der zweiten und dritten Strophe der Venushymne ist dadurch noch sinnlicher und weicher gestaltet, daß er von dem vierteiligen in den sanft wiegenden dreiteiligen Rhythmus ($^3/_4$-Takt, Andante) übersetzt wurde. Nach der Stelle:

„**Wonnige Glut durchschwelle dein Herz**"

ist ein sehnsüchtig schmachtendes: „Komm, süßer Freund, komm, folge mir!" eingeschoben, und nach dem Kosemotiv (8) hört man den Gesang der Sirenen (13) wieder aus der Ferne herübertönen. Den Schluß des Gesanges begleiten die reizenden Motive der Grazienscene, und das Zurücksinken ins Pianissimo bei den letzten Worten: „Sag' mein Geliebter: willst du flieh'n?", als ob die Göttin wollüstig die Augen schlösse, ist von äußerster sinnlicher Wirkung. Die nachdrücklichste Erweiterung hat der letzte Teil der Scene erfahren. Nach dem Arioso: „Hin zu den kalten Menschen flieh'!" malt die Göttin, mit grausamer Wollust im eigenen Schmerze wühlend, aus, wie Tannhäuser dereinst, von den Menschen verstoßen, wieder an ihre Schwelle zurückkehren werde, nicht um Liebe, sondern um Mitleid bettelnd, und wie sie ihn, den Treulosen, der ihre höchsten

Gaben verachtet und verschmäht habe, zurückweisen werde:

„Zurück! Entweich', Bettler! Knechten nie, —
nur Helden öffnet sich mein Reich."

Sobald ihr aber Tannhäuser stolz erwidert, daß er ihr den Jammer sparen und niemals zurückkehren werde, schlägt ihre Stimmung in sanftes, weiches Verzeihen und Mitleid um; und gleich darauf, bei dem Gedanken, daß Tannhäuser doch vielleicht nicht zurückkehren könnte, flucht sie der Welt. Vergebens sucht der Ritter der Göttin sein Sehnen verständlich zu machen, daß es ihn zum Kampfe, ja zum Tode dränge (dies letztere ein aus „Tristan" herübergewehter Zug, der zum ursprünglichen Tannhäuser nicht paßt); sie fleht ihn immer und immer wieder um Rückkehr an, wenn das Grab ihn fliehe, wenn die Ruhe ihm versagt und der Frieden. Aber nicht mehr bei der „Göttin der Wonn' und Lust", sondern allein in der Buße hofft Tannhäuser Ruh und Frieden zu finden; und so ruft er denn: „Mein Heil liegt in Maria!"

Nach dieser Scene finden sich in der Pariser Bearbeitung nur noch wenige unwesentliche Abweichungen von der ursprünglichen Fassung der Oper.

Dritte Scene. Es giebt kaum eine effektvollere und künstlerisch schöner wirkende scenische Verwandlung als diejenige, welche nach dem plötzlichen Versinken des Venusberges eintritt. Es war schon rein dekorativ eine geradezu geniale Idee, den mit aller übersinnlichen Pracht und allem Zauberglanz der Feenwelt ausgestatteten Venusberg durch die einfache schlichte Natur, die mit allen Reizmitteln einer üppigen Sinnlichkeit ausgestattete Venusgrotte durch eine liebliche sonnige Frühlingslandschaft zu überbieten. Sogar der Wechsel in der Grundfarbenstimmung wirkt wundervoll: nach den satten Farbentönen und den rosigen und purpurnen Dünsten, der blaue Himmel und das lichte Lenzgrün! Wenn die Dekorationen nur einigermaßen den Intentionen des Meisters entsprechen, so muß dieser Wechsel einen wahrhaft befreienden Eindruck auf den Zuschauer machen, gleichsam einen Druck von seiner Brust nehmen.

Tannhäuser steht plötzlich in einem schönen Wald-

thale, über dem sich der blaue Himmel ausspannt und in das im Hintergrunde die Wartburg herabgrüßt, zu der ein Bergpfad hinaufführt. Ein einfacher Bildstock mit einem Muttergottesbild steht am Wege. Herdenglocken tönen, und auf der Anhöhe sitzt ein junger Hirt und bläst die Schalmei. Mit einem wunderlieblichen einfach-kindlichen, ohne jede Begleitung gesungenen Liedchen begrüßt er die Wiederkehr des Frühlings, und während er wieder zur Schalmei greift — die im Orchester durch das englische Horn vertreten wird — und seine fröhliche Weise erschallen läßt, klingt von ferne her der Gesang der herannahenden Pilger

17.

Engl. Horn. *f* *dim.* *p*

Die Pilger: Zu dir wall' ich, mein Je - sus Christ.

f *dim.*

Das schöne, an altertümliche Choralweisen erinnernde Lied kontrastiert wundervoll mit der unschuldigen Melodie der Hirtenschalmei. Doch wie das Lied der Pilger in jenes tiefbedrückte, chromatisch fortschreitende Motiv übergeht, das wir schon aus der Ouvertüre kennen und dort als das Motiv der Reue (2) bezeichnet haben, da läßt auch der Hirte die Schalmei sinken und lauscht andächtig auf den Gesang, der am Schlusse noch ein überaus charakteristisches Motiv bringt:

18.

Ge - seg - net, wer im Glau ben treu!

das in seinem starren Unisono an alte Ritualmelodien erinnert. Mit den Worten: „Allmächt'ger, dir sei Preis! Groß sind die Wunder deiner Gnade!" stürzt Tannhäuser, der bis dahin wie in starrer Verzückung gestanden hat, auf die Kniee nieder. Inzwischen ist der Pilgerzug unter nochmaligem Absingen des Liedes, das jetzt von Bratschen und Celli (pizz.) mit einem charakteristischen Kontrapunkt begleitet wird, über die Bühne gewandelt und auf dem Bergpfade wieder verschwunden. Der Gesang verhallt allmählich und wird da, wo der Mittelsatz (2) eintreten sollte, unhörbar, dafür nimmt nun Tannhäuser selber mit leiser Stimme die Worte der Reue auf („Ach, schwer drückt mich der Sünden Last"). Noch einmal trägt der Wind ein Stück des Pilgergesanges herüber („Am hohen Fest" u. s. w.), bis auch dieses mit der Unisonostelle (18) in weiter Ferne verhallt. Aber kaum sind die Töne verklungen, und das Orchester schickt sich eben an, die nicht mehr vernehmbare Schlußwendung des Liedes („Er wird erlöst durch Buß' und Reu'"), die der Hörer im Geiste unwillkürlich ergänzt, leise anzudeuten, da tönt ein Waldhorn, dem sich bald andere zugesellen, und die Erinnerung an den frommen Gesang wird durch fröhliche Jagdfanfaren schnell verwischt.

Diese ganze Scene, in der dramatisch nichts geschieht, ist nur eine Ueberleitung aus der Welt des Venusberges in diejenige der ritterlichen Sänger des Wartburgkreises. Mit wunderbarem künstlerischem Takt hat Wagner diese allzustarken Gegensätze — die ein nach Effekt haschender Opernfabrikant à la Meyerbeer gerade recht stark hätte aufeinanderplatzen lassen — durch dies einzig schöne Natur- und Landschaftsbild auseinandergehalten. Mit den einfachsten und ältesten Mitteln (Herdenglocken, Hirtenschalmei, aus dem Hintergrund herausschallende fromme Gesänge, Jagdhörner entfernter und näher — wie oft sind diese Requisiten schon vor ihm angewandt worden!) erreicht er einen Stimmungszauber, der ganz

frisch und neu wirkt. Und diese Wirkung ist nur dadurch erzielt, daß hier alles an seinem rechten Platze steht, daß auch diese scheinbaren äußeren Beigaben logisch aus dem Innern der Handlung hervorgehen. Wohl sind der Hirte mit seiner Schalmei, die ziehenden Pilger, die Jagdhörner nichts weiter als eine glückliche Staffage in der Landschaft, aber diese ganze Landschaft mitsamt ihrem Waldesgrün und Sonnenschein und ihrer ganzen Staffage ist selber nicht willkürlich und nur um des äußeren Effektes willen gewählt, sondern gleichsam aus dem Sehnen des Helden, dem innersten Wünschen Tannhäusers hervorgegangen und spiegelt seine gegenwärtige Seelenstimmung äußerlich wieder. Und die Stimmung Tannhäusers ist jetzt, wo seine Sehnsucht nach der Welt des natürlichen Sonnenlichts durch ein Wunder erfüllt worden, mit der gleichen Leidenschaftlichkeit auf Reue und Buße gerichtet, mit der er zuvor den Freuden des Venusreiches zugestrebt hatte, mit demselben Eifer, mit dem er früher die Liebe besang, will er nun der Reue, der Askese leben in überschwänglichem Dankgefühl gegen den Schöpfer, der ihn aus den Banden eines dumpfen Zaubers errettet hat. Dieses jähe Umspringen der Stimmung ist die Art sanguinischer Naturen, es ist das eigentliche Künstlertemperament. Dieses gleich leidenschaftliche Erfassen entgegengesetzter Empfindungen macht die Rolle des Tannhäuser für den Darsteller so schwierig, weil es bei ungenügender Verkörperung allzuleicht den Eindruck eines schwächlichen hin und her Schwankens zwischen den Extremen hervorrufen könnte. Wagner war sich dieser Schwierigkeit wohl bewußt. In seinem Aufsatze „Ueber die Aufführung des „Tannhäuser". Eine Mitteilung an die Dirigenten und Darsteller dieser Oper" (Ges. Schr. Bd. V) schreibt er: „Die schwierigste Rolle ist unstreitig die des Tannhäuser selbst, und ich muß eingestehen, daß sie überhaupt eine der schwierigsten Aufgaben für die dramatische Dichtung sein dürfte. Als das mir Wesentlichste von diesem Charakter bezeichne ich das stets unmittelbar thätige, bis zum stärksten Maße gesteigerte Erfülltsein von der Empfindung der gegenwärtigen Situation, und den lebhaften Kontrast, der durch den heftigen Wechsel der Situation sich in der Aeußerung dieses Erfülltseins zu erkennen giebt. Tannhäuser ist nie

und nirgends etwas „nur ein wenig", sondern alles voll und ganz. Mit vollstem Entzücken hat er in den Armen der Venus geschwelgt; mit dem bestimmtesten Gefühle von der Notwendigkeit seiner Losreißung von ihr zerbricht er, ohne im mindesten die Göttin der Liebe zu schmähen, die Bande, die an sie ihn fesselten. Mit vollster Rückhaltlosigkeit giebt er sich dem überwältigenden Eindrucke der wiederbetretenen heimischen Natur, der traulichen Beschränktheit altgewohnter Empfindungen, endlich dem thränenreichen Ausbruche eines kindlich religiösen Reuegefühles hin; der Ausruf: „Allmächtiger, dir sei Preis! groß sind die Wunder deiner Gnade!" ist der unwillkürliche Erguß einer Empfindung, die sein Herz bis auf die innerste Wurzel mit unwiderstehlicher Gewalt einnimmt. So stark und aufrichtig ist diese Empfindung und das gefühlte Bedürfnis der Aussöhnung mit der Welt — doch der Welt im größesten und weitesten Sinne —, daß er der Begegnung seiner früheren Genossen und ihrer angebotenen Versöhnung mit ihm scheu und abstoßend ausweicht: nicht Rückkehr will er, sondern Vordringen bis zu einem ebenso Großen und Erhabenen, als es sein neu gewonnenes Gefühl von der Welt ist. Dies Eine, Namenlose, was jetzt einzig seiner Empfindung entsprechen kann, wird ihm dann plötzlich mit dem Namen „Elisabeth" genannt: Vergangenheit und Zukunft strömt ihm mit diesem Namen blitzschnell wie in einen Feuerstrom zusammen, der, während er die Liebe Elisabeths zu ihm erfährt, zum leuchtenden Stern eines neuen Lebens für ihn zusammenfließt. Ganz und gar von diesem nie erfahrenen neuesten Eindruck überwältigt, jauchzt er in wonnigster Lebenslust auf, stürmt er der Geliebten entgegen. Wie ein ferner, dumpfer Traum liegt alles Vergangene nur noch vor seiner Seele; kaum weiß er sich seiner zu erinnern: nur Eines gewahrt er noch, ein reizend holdes Weib, eine süße Jungfrau, die ihn liebt; und nur Eines erkennt er in dieser Liebe, nur Eines erkennt er in ihrer Entgegnung, — brünstiges, allverzehrendes Lebensfeuer. — Mit diesem Feuer, dieser Inbrunst, genoß er einst die Liebe der Venus, und unwillkürlich muß er erfüllen, was er ihr beim Abschiede frei gelobte: „gegen alle Welt fortan ihr mutiger Streiter zu sein." Diese Welt säumt nicht, ihn zum Streite herauszufordern. In ihr,

wo der Stolze an sich das Opfer vollbringt, was die Schwäche von ihm fordert, findet der Mensch für sein Dasein nur Berechtigung durch Anerkennung der Notwendigkeit einer unendlichen Vermittelung seiner unwillkürlichen Empfindungen für ihre Kundgebung durch den, alle Gestaltung beherrschenden Ausdruck der Sitte. Tannhäuser, der nur des unmittelbarsten Ausdruckes seiner aufrichtigsten, unwillkürlichsten Empfindungen mächtig ist, muß sich zu dieser Welt im schroffsten Gegensatze finden (hier enthüllt Wagner in interessanter Weise eines der tragischen Motive der „Künstlernatur" an und für sich), und seinem Gefühle muß dies so stark bewußt werden, daß er, um seiner Existenz willen, auf Tod und Leben diesen seinen Gegensatz zu bekämpfen hat. Diese eine Notwendigkeit wird einzig nur noch von ihm empfunden, als es im Sängerkriege zum offenen Kampfe kommt; um ihr zu genügen, vergißt er alles um sich her, jede Rücksicht läßt er fahren: und doch kämpft sein Gefühl nur für seine Liebe zu Elisabeth, als er endlich hell und laut sich als Ritter der Venus bekennt. Hier steht er auf der höchsten Höhe seines lebensfreudigen Triebes, und nichts vermag ihn in der Erhabenheit seiner Entzückung, mit der er einsam einer ganzen Welt trotzig entgegensteht, zu erschüttern, als die einzige Erscheinung, die gerade jetzt als gänzlich neu und nie noch wahrgenommen seine ganze Empfindung urplötzlich einnimmt: das Weib, das sich aus Liebe für ihn opfert. — Aus dem Uebermaße der Wonne, das er in Venus' Armen genoß, sehnte er sich nach — Schmerz: diese tiefe menschliche Sehnsucht sollte ihn dem Weibe zuführen, das nun mit ihm leidet, wogegen Venus sich nur mit ihm freute. Sein Verlangen ist erfüllt, und fortan kann er nicht mehr leben ohne ebenso überschwängliche Schmerzen, als zuvor seine Freuden überschwänglich waren. Aber diese Schmerzen sind dennoch keine gesuchten, willkürlich aufgenommenen; sondern mit unwiderstehlicher Gewalt brachen sie durch das Mitgefühl in sein Herz ein, das nun mit der ganzen Energie seines Wesens sie bis zur Selbstvernichtung nährt. Hier nun äußert sich seine Liebe zu Elisabeth in dem ungeheuren Unterschiede von seiner Liebe zu Venus: sie, deren Blick er nicht ertragen kann, deren Wort ihm wie ein Schwert in die Brust dringt,

sie muß er durch furchtbarste Martern um die Marter ihrer Liebe zu ihm zu versöhnen suchen, und wenn er diese Versöhnung im schmerzlichsten Todesaugenblicke auch von ferne nur ahnen dürfte. — Wo gäb' es nun ein Leiden, das er nicht mit Lust ertrüge? Vor jener Welt, der er soeben noch als Todfeind siegesjubelnd gegenüberstand, wirft er sich mit williger Inbrunst in den Staub, um von ihren Füßen sich zertreten zu lassen. Nicht gleicht er so den Pilgern, die um ihres eigenen Heiles willen sich gemächliche Bußübungen auferlegen: nur „um ihr die Thräne zu versüßen, die sie um den Sünder geweint", sucht er unter den schrecklichsten Qualen den Weg zu seinem Heile, da dieses Heil in nichts anderem bestehen kann, als jene ihm geweinte Thräne versüßt zu wissen. Wir müssen ihm glauben, daß mit solcher Inbrunst noch nie ein Pilger nach dem Heile verlangte; je aufrichtiger und vollständiger aber seine Zerknirschung, sein Bußgefühl und Heiligungsverlangen war, desto furchtbarer mußte ihn nun auch der Ekel vor der Lüge und Herzlosigkeit übermannen, die sich ihm am Ziele des Heilweges darstellten. Gerade bei der höchsten Wahrhaftigkeit seiner Empfindung, die sich nicht auf ihn und sein besonderes Seelenheil, sondern auf die Liebe zu einem anderen Wesen, somit auf dies geliebte Wesen selbst bezog, mußte endlich sein Haß gegen diese Welt, die aus ihren Achsen hätte geraten müssen, wenn sie ihn und die Liebe freisprechen wollte, in die hellsten Flammen aufschlagen, und diese Flammen sind es, die als Gluten der Verzweiflung sein Herz durchbrennen. Als er von Rom wiederkehrt, ist er nur noch Grimm gegen eine Welt, die ihm wegen der höchsten Aufrichtigkeit seiner Empfindungen das Recht des Daseins abspricht; und nicht aus Sehnsucht nach Freude und Lust sucht er wieder den Venusberg auf, sondern der Haß gegen jene Welt, der er Hohn sprechen muß, die Verzweiflung treibt ihn dahin, um sich vor dem Blicke seines „Engels" zu verbergen, dessen „Thräne zu versüßen" die ganze Welt ihm nicht den Balsam bieten konnte. — So liebt er Elisabeth; und diese Liebe ist es, die sie erwidert. Was die ganze sittliche Welt nicht vermochte, das vermochte sie, indem sie der Welt zum Trotz den Geliebten in ihr Gebet schloß, und im heiligen Wissen von der Kraft des Todes, sterbend den Unseligen freisprach. Und

sterbend dankt ihr Tannhäuser für diese empfangene höchste Liebesgunst. An seiner Leiche steht aber Keiner, der ihn nicht beneiden müßte; und Jeder, die ganze Welt, Gott selbst — muß ihn selig sprechen. —"

Aus dieser erschöpfenden Analyse, die den Schlüssel zum Verständnis der ganzen Oper bildet, geht hervor, wie tief Wagner den Charakter seines Helden auffaßte. Die außergewöhnlichen Anforderungen, die er dementsprechend an die Darsteller dieser Rolle stellte, hatten zur Folge, daß ihm selber kein Sänger als Tannhäuser genügte: Tichatschek in Dresden nicht, und auch der junge Niemann nicht, den er nach Paris hatte kommen lassen, und der später doch gerade in dieser Rolle viel bewundert wurde. Nur dem früh verstorbenen Ludwig Schnorr von Carolsfeld zollte er das allerhöchste und uneingeschränkteste Lob; er habe die höchste Energie des Entzückens wie der Zerknirschung, ohne jede eigentliche gemütliche Zwischenstufe besessen, jäh und bestimmt im Wechsel. Doch wir kehren wieder zur scenenmäßigen Betrachtung der Oper zurück.

Vierte Scene. Unter dem Klange der Jagdhörner treten der Landgraf Hermann und die Sänger im Jägerkleide auf. Der betende Tannhäuser wird entdeckt, von dem Landgrafen gemessen und von den Sängern stürmisch begrüßt. Ein prächtig aufgebautes und trotz seiner künstlichen Stimmführung ungemein klar und plastisch wirkendes Septett entwickelt sich, in welchem die Stimme Wolframs neben derjenigen Tannhäusers die Führung übernimmt. Seine schöne Kantilene:

19.

Wolfram: Ge - grüßt sei uns, du küh - ner Sän - ger,

bildet das Grundmotiv des ersten Teiles, während Tannhäuser dem Drängen des Landgrafen und der Sänger, die den Wiederversöhnten zum Bleiben bestimmen wollen, sein beinahe ängstlich schmerzliches

20.

Tannhäuser: Mein Weg heißt mich nur vor-wärts ei - len.

entgegensetzt. Da nennt Wolfram den Namen „Elisabeth". Mit dem plötzlichen Eintritt von D-dur verbreitet sich ein helles Licht über das Orchester. Bei dem aufsteigenden gebrochenen Harfenakkord scheinen sich Tannhäusers Blicke nach oben zu richten:

„Elisabeth! O Macht des Himmels,
rufst du den süßen Namen mir?"

Und nun berichtet Wolfram mit Bewilligung des Landgrafen dem Erstaunten von der Liebe Elisabeths zu ihm in einem schönen in ritterlichem Rhythmus einsetzenden Arioso („Als du in kühnem Sange uns bestrittest"), das bald in ein süßes, schwärmerisches Motiv übergeht:

21.

a.

Wolfram: War's Zau - ber, war es rei - ne Macht, durch

die solch Wun - der du voll - bracht.

Dieses Motiv des Liebeszaubers bildet die Grundlage eines weiteren Ensemblesatzes, indem der Landgraf und die Sänger ihre Stimmen mit derjenigen Wolframs vereinigen. Dieser Zwischensatz (Andante) bildet eine Art Ruhepunkt vor dem lebhaft bewegten Schlußsatze (Allegro; Più moto) des Septetts. „Zu ihr! Zu ihr! O führet mich zu ihr!" ruft Tannhäuser und bricht dann in die jubelnde Melodie aus:

22.

a

Tannh.: Ha, jetzt er - ken - ne ich sie wie - der,

die schö - ne Welt, — der ich ent - rückt!

die nun den Schlußsatz beherrscht. Der Jagdtroß versammelt sich mit Jägern, Falkonieren, Pferden und Meute

— ein wundervolles Bild mittelalterlichen Lebens —, und während beim Klange der Waldhörner der ganze Zug nach der Wartburg aufbricht, fällt der Vorhang.

Zweiter Akt.

Erste Scene. Die Orchestereinleitung zum zweiten Akte trägt den Charakter festlicher Fröhlichkeit. In freudig bewegten Rhythmen setzen die Geigen mit einem jubelnden Motiv ein:

23

Allegro.

p cresc. - - - - - - - ff

das von aufgeregt drängenden Synkopen begleitet wird. Die Holzbläser antworten mit einer stürmisch auf und ab wogenden Figur:

24.

Flöte u. Ob.

als ob sich der Busen eines schönen Weibes im Uebermaß des Glückes erregt höbe und senke. Die Freude der durch die Kunde von Tannhäusers Rückkehr zu neuem Leben erwachten Elisabeth wird geschildert. Auch die neu sich regende Lebensfreude Tannhäusers leuchtet auf mit dem Motiv: „Ha jetzt erkenne ich sie wieder" (Nr. 22), das die Geigen anstimmen, während die Oboe ihre eigene frohe Liebesweise dazwischen singt. Aber plötzlich fährt in diese sonnige Freudenstimmung eine fremde wilde Ausgelassenheit hinein. In einem tollen Triolenlauf schwirren, während alle anderen Instrumente schweigen, die Geigen und Bratschen fortissimo daher:

25.

1. Viol. *ff* etc.

ff 2. Viol. u. Br.

Es ist eine Stelle, die wohl bei jedem Zuhörer, der über das Gehörte nachzudenken gewohnt ist, Befremden hervorruft, und die durch ihren plötzlichen und unvermuteten Eintritt jedenfalls überrascht. Man hat daher auch mannigfach nach Erklärungen dafür gesucht. Als ein „Sprühregen von Blüten" erscheinen einem Erklärer (Pfohl) die in ungestümen Triolen lustgeschwellt jubelnden Violinen, „als wüßten sie sich vor Glück und Lebenslust gar nicht zu fassen"; andere wollen die Stelle, da die Instrumentaleinleitung gewissermaßen die freudige Stimmung des vorangegangenen Aktschlusses fortsetzt und auch Motive aus dem ersten Finale verarbeitet (22), als eine Reminiscenz an den fröhlichen Trubel beim Aufbruch der Jagdgesellschaft auffassen. Wir möchten sie dagegen lieber mit den kommenden Ereignissen des Aktes, zu dessen Einleitung sie gehören, in Verbindung bringen. Die Geige ist ein vorzugsweise zum Ausdrücken heißer Sinnlichkeit geeignetes Instrument, und so scheint uns denn diese Geigenpassage in den Satz hineinzufahren wie die böse Lust Tannhäusers, die den Frieden des Festes stört. Diese Auffassung scheint sich uns dadurch zu bestätigen, daß sich, in engem Anschluß an diesen wilden Geigenlauf, und gleichsam durch ihn geweckt, drohend ein tragisches Motiv erhebt:

26.

f *dim.* *pp*

das den Worten der Venus: „Zieh hin, Bethörter, suche dein Heil! Suche dein Heil und find' es nie" nachgebildet ist. Aber bald entschwindet das düstere Bild. Das jubelnde

Motiv (23) erscheint wieder in den Geigen, von einem lieblichen Gesang der Oboe begleitet; der Vorhang hebt sich und zeigt uns die Sängerhalle auf der Wartburg.

Die scenische Vorschrift Wagners für den Wartburgsaal lautet lakonisch: „Die Sängerhalle auf der Wartburg; nach hinten freie Aussicht auf den Burghof und das Thal." Darnach scheint es, als ob Wagner, der damals die Wartburg selbst noch nicht betreten hatte, bei dieser Vorschrift keinen bestimmten, ihm thatsächlich bekannten Raum der Burg im Auge gehabt, sondern sich eine mehr oder weniger ideale Burghalle mit Ausblick auf den Burghof und mit Fernsicht auf die thüringer Landschaft als Dekoration für den zweiten Akt vorgestellt habe; denn die kurze Angabe paßt auf keinen thatsächlich vorhandenen Raum der Wartburg genau. Da die Restauration der Wartburg erst im Jahre 1847 begonnen und im Jahre 1870 vollendet wurde, so boten die Innenräume zur Zeit, als der Tannhäuser erschien (1845), noch einen wesentlich anderen Anblick dar, als heutzutage. Die Grundformen der „Sängerhalle" wurden durch die Restauration nicht berührt, aber der große Festsaal wurde völlig erneuert. Die heutigen Räume der Wartburg können also Wagner bei der Abfassung seines „Tannhäusers" überhaupt nicht vorgeschwebt haben. Die „historische" Sängerhalle der Wartburg, d. h. der Raum, in welchem der Sage nach der Wettstreit zwischen Ofterdingen und Wolfram von Eschenbach stattgefunden haben soll, befindet sich im unteren Hauptgeschoß des sogenannten Landgrafenhauses (Pallas). Es ist ein länglicher, rechteckiger Saal, dessen nach Osten zu gelegene Fenster, vom Burghofe abgekehrt, direkt über dem Abgrunde liegen und Aussicht auf die bewaldeten Hügel gewähren. An der nördlichen Schmalseite des Saales befindet sich die sogenannte Sängerlaube, eine die Wand durchbrechende, vom Boden um ein paar Stufen erhöhte, durch drei romanische Rundbogen gebildete Arkade. (Der dreifache romanische Rundbogen ist ein für die Wartburg typisches, auch an den Fenstern des Pallas und der Türme stets wiederkehrendes Motiv.) An der gegenüberliegenden Schmalwand soll sich ursprünglich eine ähnliche Arkade, die „Fürstenlaube" befunden haben, die aber später verschwand, weil der Raum dieser Laube noch

zu der daneben gelegenen Schloßkapelle hinzugezogen wurde. Dieser architektonisch nicht sehr interessante Raum mit seiner flachen Gebälkdecke eignet sich wenig zu einer pompösen Operndekoration; er ist zu einfach, zu wenig gegliedert. Die modernen Bühnen wählten daher meistens nicht die eigentliche Sängerhalle, sondern den darüber gelegenen neuen großen Festsaal als Dekoration für den zweiten Akt, der in seiner reicheren Ausstattung einen viel glänzenderen Eindruck macht, und dessen schräges Deckengebälk bei einer tiefen Bühne besonders gut und charakteristisch wirkt. Daß man den neuen Saal für den alten nimmt, scheint von wenig Belang, da ja doch auch der neue Saal im Stile des dreizehnten Jahrhunderts restauriert ist, also ganz wohl als Muster für die Zeit des Sängerkrieges gelten kann. In diesem Saale erscheint dann wiederum der Haupteingang in der Mitte des Hintergrundes als poetische Lizenz; denn im wirklichen Festsaale der Wartburg befindet sich an dieser Stelle keine Eingangsthür, sondern ein Söllerfenster; denn der Saal liegt im zweiten Obergeschoß und hat von dieser Seite keinen Zugang. Die Mittelthür des Hintergrundes hat sich indessen auf unseren Bühnen ein traditionelles Daseinsrecht erworben, und so treten die Gäste durch die Mitte ein, als ob diese Thür — wie es bei Rittersälen üblich war — vom Burghofe aus über eine außen angebrachte Freitreppe, die sogenannte „Gräde", zugänglich wäre.

Wenn der Vorhang emporrauscht, erblicken wir Elisabeth. In freudiger Erregung begrüßt sie die Halle, die sie gemieden, seit Tannhäuser von dannen gezogen war. Jetzt ist er wiedergekehrt, und in einem schönen ariosen Gesange, in dessen schwungvolle Melodie die jubelnden Motive der Introduktion (23 u. 24) hineinklingen, und dessen sieghafte Freudigkeit durch den elegischen, die Abwesenheit des Freundes schildernden Mittelsatz nur gehoben wird, leiht sie ihren seligen Gefühlen Ausdruck.

Zweite Scene. Nun aber naht Tannhäuser selbst, von Wolfram begleitet, der sich gleich wieder zurückzieht. Mit einer stürmischen, seine innere Erregung andeutenden Geigenfigur — die, wie so manche musikalischen Einzelheiten im „Tannhäuser", noch an den Stil Webers er-

innert — wirft sich der Sänger der Fürstin zu Füßen. Sie aber heißt ihn aufstehen:

27.

Klar.

Elisabeth: So ste - het auf!

Nicht sol - let hier Ihr knien, denn die - se Hal - le ist

Eu - er Kö - nig - reich.

wobei die schöne Melodie der Klarinette gleichsam das ideale Bild des Sängers zeichnet, wie es sich in der Seele der reinen Jungfrau spiegelt. Auch ihr verschweigt er, wo er geweilt. Und was ihn zurückgeführt?

„Ein Wunder war's, ein unbegreiflich hohes Wunder!"

Und mit freudigem Aufwallen bricht Elisabeth in die Worte aus:

„Ich preise dieses Wunder aus meines Herzens Tiefe."

Aber gleich nach diesem halb unwillkürlichen Geständnis fällt sie in eine reizende Verwirrung, die durch ein kleines Motiv der Oboe

28.

Allegretto.

a

charakterisiert wird, das sozusagen das verschämte Nieder-schlagen der Augen malt (a). Aber trotz aller weiblichen Zurückhaltung drängt sich ihr das Wort auf die Lippen, und halb träumend berichtet sie selber Tannhäuser die Geschichte ihrer Liebe und ihres Leides in rührend innigen Weisen. Da jubelt es auf in Tannhäusers Brust:

„Den Gott der Liebe sollst du preisen!
Er hat die Saiten mir berührt,
er sprach zu dir aus meinen Weisen,
zu dir hat er mich hergeführt."

Und nun, da der Bann konventioneller Zurückhaltung gebrochen ist, ergießt sich das beseligende Glücksgefühl beider in ein jubelndes Duett, mit welchem sie die Sonne eines neuen Lebens begrüßen. Wehmütig betrachtet der im Hintergrunde auftretende Wolfram die beiden, und mit den Worten: „So flieht für dieses Leben jeder Hoffnung Schein", drängt er die in seinem eigenen Herzen erwachte Liebe zu Elisabeth entsagungsvoll zurück.

Wagners Wolfram ist eine weiche, kontemplative Natur. Anknüpfend an den tief religiösen und mystischen Zug im Charakter des historischen Minnesängers Wolfram von Eschenbach, hat Wagner seinen Wolfram, im Gegensatz zu dem leidenschaftlich erregbaren und selbst vor der Sehnsucht nach einem „heidnischen" Schönheitskult nicht zurückschreckenden Tannhäuser, zum eigentlichen Repräsentanten des christlich-frommen ritterlichen Sängers gemacht. Der sinnlich irdischen Liebe Tannhäusers setzt er eine transcendentale, eine Art Gottesminne gegenüber. Wagner selbst sagt von dem Charakter: „Ihm (Wolfram) hat die mindere Heftigkeit seines unmittelbaren sinnlichen Lebenstriebes gestattet, die Eindrücke des Lebens zum Gegenstande des sinnenden Gemütes zu machen: er ist somit vorzüglich Dichter und Künstler, wogegen Tannhäuser vor allem Mensch ist. Seine Stellung zu Elisabeth, die ihn ein schöner männlicher Stolz so würdevoll ertragen läßt, wird nicht minder als sein endliches tiefes Mitgefühl für den, von ihm allerdings nicht begriffenen Tannhäuser, ihn zu einer der ansprechendsten Erscheinungen machen." (Ges. Schr. Bd. V. „Ueber die Aufführung des Tannhäuser".) Der „historische" Charakter des Wolfram wurde dadurch etwas verschoben; denn dieser war weder so weich noch so entsagend, wie Wagner ihn schildert; doch gewann der Komponist dadurch einen wirkungsvollen Gegensatz zum Haupthelden seines Stückes; und der Erfolg gerade dieser Figur beim Publikum hat deutlich gezeigt, wie richtig hier Wagner als Künstler die Charaktergegensätze abgewogen hat.

Tannhäuser entfernt sich mit Wolfram. Elisabeth tritt auf den Söller und schaut von hier aus dem sich Entfernenden mit liebevollem Blicke nach, während die Klarinette nochmals die oben genannte schöne Melodie (Nr. 27) anstimmt, die sich uns als das Idealbild des Sängers in der Seele Elisabeths darstellte.

Dritte Scene. Mit einem energisch-ritterlichen Motiv, das wiederum an den Stil Webers erinnert, tritt der Landgraf auf. Er weiß, was im Herzen seiner Nichte vor sich geht und versteht ihre Gedanken ohne Worte. In der wundervollen Kantilene

> **„Noch bleibe denn unausgesprochen**
> **dein süß Geheimnis kurze Frist,**
> **der Zauber bleibe ungebrochen,**
> **bis du der Lösung mächtig bist",**

die von geteilten Bratschen und geteilten Celli in ungemein zarter und ausdrucksvoller Weise umspielt wird, offenbart sich der gütige und würdevolle Charakter des Landgrafen.

Ein Trompetensignal verkündet die Ankunft der Gäste:

29.

Trompeten

Ritter, Grafen, Edelfrauen mit ihrem Gefolge werden vom Landgrafen und Elisabeth empfangen und von Pagen nach ihren Plätzen geführt. Unter den Klängen des weltbekannten glänzenden Marsches in H-dur:

30.

entwickelt sich ein prachtvolles scenisches Bild mittelalterlich-höfischen Lebens. Guten Opernregisseuren ist hier Gelegenheit geboten in sinnvoller Weise in reichen Gewändern die höchste scenische Pracht zu entfalten und ihre Geschicklichkeit in der Anordnung malerischer Gruppen und harmonischer geschmackvoller Farbenwirkung zu zeigen. Leider wird aber gerade diese vom Dichterkomponisten so glanzvoll entworfene Scene auf der Bühne oft zu einem steifen und langweiligen Opernaufzug verdorben oder — wo man es recht gut machen will — zu einem widersinnigen und geschmacklosen Possenspiel herabgewürdigt, da es unsern Sängern und sogar den etwa als Komparsen verwandten Schauspielern allzuschwer fällt, sich im stummen Spiel angemessen und natürlich zu bewegen. — Sobald die Gäste versammelt sind, fällt der Chor in den Marsch ein. Zuerst singen die Ritter, dann die Damen, dann beide Chöre zusammen dem Landgrafen Hermann Heil. Der Eintritt eines neuen, zierlicher gehaltenen Marsch-

31.

satzes kündet das Erscheinen der Sänger an, die ebenfalls von Edelknaben zu den für sie bestimmten Sitzen geleitet werden. In einer recitativisch gehaltenen Ansprache an die Versammelten begrüßt der Landgraf die Sänger und stellt ihnen die Aufgabe des Preissingens:

„Könnt ihr der Liebe Wesen mir ergründen?
Wer es vermag, wer sie am würdigsten besingt,
dem reich' Elisabeth den Preis;
er ford're ihn so hoch und kühn er wolle,
ich sorge, daß sie ihn gewähren solle."

Nach einem nochmaligen Heilruf des Chores setzt sich die Versammlung, wobei das eigenartige Geräusch des sich Setzens durch eine Sechzehntelfigur der Geigen (Triller mit abwärts laufender Skala, vom fortissimo zum pianissimo) sehr charakteristisch dargestellt wird. Während der Sängermarsch (31) aufs Neue erklingt, wird in einem goldenen Pokal der Name desjenigen Sängers ausgelost, der mit dem Wettkampf beginnen soll. Die vier Edelknaben, die die Lose gesammelt haben, verkünden:

„Wolfram von Eschinbach beginne!"

Das ist eine sehr böse Stelle; denn der D-dur-Akkord, mit dem die Knaben frei und ohne Begleitung einsetzen müssen, hängt sozusagen in der Luft. Der Einsatz erfolgt daher meistens falsch und ist sehr gefürchtet.

Der Sängerkrieg. Da den Sängern die Aufgabe eben erst gestellt wurde, so können sie nicht mit fertigen geschlossenen Liedern auftreten, wir müssen also die vorgetragenen Gesänge als eine Reihe von Improvisationen auffassen, die mehr oder weniger recitativisch beginnen und erst im Feuer der Begeisterung allmählich weiteren melodischen Schwung und mehr liedartige Formen annehmen. Erst auf dem Gipfelpunkte des Streites tritt Tannhäuser mit einem fertigen Gesang, der Venushymne, hervor. So entsteht ganz von selbst nicht nur in dramatischer, sondern auch in musikalischer Hinsicht eine schöne Steigerung, und die naheliegende Gefahr, bei einer Reihe hintereinander vorgetragener lyrischer Einzelgesänge in Eintönigkeit und undramatische Stockungen zu geraten, ist aufs glücklichste beseitigt. Dennoch hat Wagner in der Pariser Bearbeitung diese Scene kürzen zu müssen geglaubt, indem er den Gesang Walthers als entbehrlich ausschaltete.

Die Art, wie Wolfram mit seiner Improvisation beginnt, ist geradezu meisterhaft dargestellt. Von geteilten Bratschen und Celli erklingen in dunklem Kolorit geheimnisvolle, langgezogene Akkorde, während der Sänger, der sich erhoben hat, langsam seinen Blick über die Versammlung schweifen läßt, als ob er nach einem Anhaltspunkte für den Anfang suche und sich zugleich innerlich sammeln wolle.

Bratschen (geteilt).

32.

Celli (geteilt)

Harfe

Harfe

Endlich greift er entschlossen in die Saiten der Harfe, und nachdem er den Es-dur-Akkord angeschlagen, beginnt er, mehr recitierend als eigentlich singend:

> **„Blick ich umher in diesem edlen Kreise,**
> **welch hoher Anblick macht mein Herz erglühn!“**

Nur mit einzelnen Arpeggien, die sich zwischen die Sätze seiner Reden einschieben, begleitet er den Vortrag. Aber nach und nach fließen die Gedanken rhythmischer zusammen, die einzelnen Harfengriffe werden zur regelmäßigen kontinuierlichen Begleitung, und nun entwickelt er in schöner gebundener Melodie das Bild von der Liebe als einem Wunderbronnen, dessen Quell er nimmer trüben, nimmer berühren möchte mit frevlem Mut, für den er aber sein letztes Herzensblut zu vergießen bereit ist. Und nachdem er den liedartigen Satz zum Abschluß gebracht, endet er, wie er begonnen, mit zwei recitativischen Versen. Der Chor stimmt dem Sänger begeistert bei. Aber schon ist Tannhäuser zur Erwiderung aufgesprungen. Auch er beginnt recitativisch, aber die Erregung läßt ihn rascher in die geschlossene Kantilene fallen, wenn diese auch nicht so ruhig und edel dahinströmt, wie diejenige Wolframs. Auch er kennt den Bronnen Wolframs, doch setzt er getrost die Lippen an:

„In vollen Zügen trink ich Wonnen,
in die kein Zagen je sich mischt,
denn unversiegbar ist der Bronnen,
wie mein Verlangen nie erlischt."

Er schließt nicht mehr direkt recitativisch, aber mit starkem deklamatorischem Accent und mit Unterbrechung der kontinuierlichen Harfenbegleitung. Nun erhebt sich Walther von der Vogelweide. In einem mit schönen Melismen geschmückten Recitativ tritt er auf Wolframs Seite und sagt mit noch sanfteren Worten beinahe dasselbe, was Wolfram schon gesagt hat. Sein Spruch gipfelt in den Worten:

„Willst du Erquickung aus dem Bronnen haben,
mußt du dein Herz, nicht deinen Gaumen laben."

Walther entspricht in diesem kurzen weichlichen Gesange wenig dem Bilde, das wir uns von dem tapferen Sänger der prächtigen politischen Lieder, dem energischen Bekämpfer des Pfaffentums und dem lebensfrohen Dichter des entzückenden „Tandaradei!" (‚Under der linden an der haide, da vnser zwaier bette was') zu machen gewohnt sind. Wagner schwebte hier offenbar weniger der historische Walther vor als der lyrische Operntenor. Vielleicht hat der Meister auch dieses Mißverhältnisses wegen, und nicht nur um der Kürzung willen, dieses Lied Walthers in der Pariser Bearbeitung gestrichen. Hier ließ Wagner das zweite Lied Tannhäusers: „O Walther, der du also sangest, du hast die Liebe arg entstellt" (natürlich nun mit der Anrede an Wolfram) gleich auf das erste Lied Wolframs folgen. Dieses zweite Tannhäuserlied wird (in der ursprünglichen Fassung) im Orchester schon durch das rasch vorüberhuschende Satyrmotiv (5 a) aus dem Venusberg eingeleitet. Es erinnert den Gegner gleich anfangs ziemlich derb an die natürliche Bestimmung der Liebe:

„Wenn du in solchem Schmachten bangest,
versiegte wahrlich wohl die Welt!"

Es schlägt einen viel herausfordernderen Ton an als das erste und gipfelt in den Worten:

„und im Genuß nur kenn ich Liebe!"

In der Pariser Bearbeitung sind nun diese beiden ersten Gesänge Tannhäusers so in einen zusammengezogen,

daß Tannhäuser nach dem ersten Gesange Wolframs gleich mit seinem zweiten Gesange beginnt; doch fallen dessen beide letzten Verse mit der oben citierten Schlußsentenz weg, und nach den Worten:

„was sich aus gleichem Stoff erzeuget,
in weicher Formung an mich schmiegt"

wird mit einem kurzen Orchesterzwischenspiel der leidenschaftliche Schlußteil des ersten Tannhäusergesanges in etwas veränderter Form angefügt:

„ich nah' ihm kühn, dem Quell der Wonnen,
in die kein Zagen je sich mischt,
denn unversiegbar ist der Bronnen,
wie mein Verlangen nie erlischt:
so, daß mein Sehnen ewig brenne,
lab' an dem Quell ich ewig mich! —
Und wisse, Wolfram, so erkenne
der Liebe wahrstes Wesen ich."

Die Klarheit des Bildes hat durch diese Zusammenziehung nicht gerade gewonnen. Auch ist die scharfe Schlußsentenz vom „Genuß" weggefallen und damit dem Liede die Spitze abgebrochen, die ganz besonders den Biterolf zur Entgegnung reizte, und wogegen dieser auch ganz speziell seine Erwiderung richtet

„doch was Genuß beut deiner Jugend,
ist wohlfeil, keines Streiches werth!"

Mit dem Eingreifen Biterolfs, der ganz als alter ehrlicher Haudegen charakterisiert ist, stimmen die beiden Bearbeitungen wieder überein. Die Frauen zollen dem tugendsamen Alten, der „für Frauenehr' und hohe Tugend" als Ritter mit dem Schwert gefochten hat, tobenden Beifall. Das muß Tannhäuser ganz besonders reizen. Er vergißt sich, wird höhnisch und persönlich:

„Was hast du, Ärmster, wohl genossen?
Dein Leben war nicht liebereich,
und was von Freuden dir entsprossen,
das galt wohl wahrlich keinen Streich!"

Damit hat er alle gegen sich aufgebracht. „Laßt ihn nicht enden! Wehrt seiner Kühnheit!" ruft es von allen Sei-

ten, und Biterolf zieht das Schwert. Der Landgraf muß selbst mit einem Machtwort dazwischentreten und den Sängern Frieden gebieten. Wie sich jedoch Wolfram nochmals zum Singen erhebt, tritt wieder Ruhe ein. Nach einer kurzen Anrufung des Himmels singt er das Lied der übersinnlichen, entsagenden Liebe.

33.

Wolfram: Dir, ho - he Lie - be, tö - - ne be - gei - stert mein Ge - sang, —

die mir in Engels Schöne
tief in die Seele drang!
Du nahst als Gottgesandte,
ich folg' aus holder Fern':
so führst du in die Lande,
wo ewig strahlt dein Stern!"

Tannhäuser fühlt, daß ihm der Sieg entgleitet. Seiner selbst nicht mehr mächtig, um den Gegner zu überbieten, den Sieg zu ertrotzen und Elisabeth zu erringen, stimmt er die Hymne zum Preise der — Venus an, und muß so, ohne es zu wollen, das Versprechen, das er der Venus gegeben hat, erfüllen: überall ihr kühner Streiter zu sein.

„Armsel'ge, die ihr Liebe nie genossen,
Zieht hin! Zieht in den Berg der Venus ein!"

Nun, da Tannhäuser sein Geheimnis, das ihn als einen vom christlichen Glauben Abtrünnigen und mit den bösen Mächten der Finsternis im Bunde Stehenden erscheinen läßt, so jäh verraten hat, entsteht ein furchtbarer Aufruhr. Zuerst ergreift Entsetzen die Versammlung. Die Frauen fliehen aus dem Saale. Nur Elisabeth, die dem Streite der Sänger mit wachsender Angst zugehört hatte, bleibt zurück und sucht sich mühsam an den Stützen des Thronbaldachins aufrecht zu halten. Der Landgraf und die Sänger und Ritter aber dringen mit den Schwertern auf den Unglücklichen ein. Da tritt Elisabeth schützend vor

Tannhäuser und gebietet den Wütenden Halt. Mit wunderbarer Plastik malt Wagner das Erstaunen des Chores darüber, daß die reine Jungfrau für den Sünder bittet. In zweimaligem Crescendo stürmt das Ensemble gegen sie an und dringt aufs neue auf Tannhäuser ein. Aber mit dem Mut der Reinheit und der Unschuld steht sie der ganzen tobenden Schar gegenüber.

> „Zurück von ihm! Nicht ihr seid seine Richter!
> Grausame! Werft von euch das wilde Schwert!
> Und gebt Gehör der reinen Jungfrau Wort!
> Vernehmt durch mich, was Gottes Wille ist!"

Mit dem Eintritt des Andante (in H-moll) beginnt nun ein Satz von höchster tragischer Kraft und Schönheit, der sich zu einem gewaltigen Finale steigert, wie die Opernlitteratur deren nur wenige aufweist. Während Elisabeth die Versammelten mit beweglichen Worten anfleht, dem Sünder nicht die Gelegenheit zur Buße und damit das ewige Heil zu rauben, taucht im Orchester eine unheimlich drängende rhythmische Figur auf:

34. *pp*

die wie ein dunkler Schatten die folgenden Sätze begleitet, bald wie Grollen der Wut, bald wie angstvolles Beben, bald wie leises Schluchzen. Mit prachtvollem Pathos sind Elisabeths Worte deklamiert. Wort und Ton schmelzen wahrhaft in Eines zusammen. Zur höchsten tragischen Schönheit erhebt sich der Satz bei der Stelle:

35. *Adagio.*
Elisabeth: Ich fleh' für ihn, ich fle-he für sein Le - ben.
p *f* *pp*

reuvoll zur Buße lenke er den Schritt!
Der Mut des Glaubens sei ihm neu gegeben,
daß auch für ihn einst der Erlöser litt."

Da schmilzt das Eis in Tannhäusers Brust. Mit dem Rufe „Weh mir Unglücksel'gem!" stürzt er nieder. Nun nehmen Walther, der Schreiber und Wolfram die schöne Melodie der Elisabeth (35) auf: „Du gabst ihr Tod, sie bittet für dein Leben", die über dem Ensemble schwebt. Und während die Stimmen des Ensembles zum Pianissimo herabsinken und das „du gabst ihr Tod" nur noch traumhaft flüstern, läßt Tannhäuser seine Reue in die Worte strömen:

„Zum Heil den Sündigen zu führen,
die Gottgesandte nahte mir;
doch ach! sie frevelnd zu berühren,
hob ich den Lästerblick zu ihr!
O du, hoch über diesen Erdengründen,
die mir den Engel meines Heils gesandt!
Erbarm' dich mein, der ach! so tief in Sünden,
schmachvoll des Himmels Mittlerin verkannt!"

Mit herzzerreißendem Schmerze stößt der Aermste das:

36.

heraus, das wie ein Schrei aus tiefster Verzweiflung klingt. Das ganze Ensemble begleitet bald leise, bald anwachsend dieses reuevolle Gebet, über allen aber schwebt die Stimme der Elisabeth, die für den Sünder fleht. Auch diese Stelle ist in der Pariser Bearbeitung geändert. Da der Chor und das Ensemble der Sänger bei den Aufführungen oft schwer in den richtigen Schranken zu halten sind, und so die Gefahr besteht, daß durch zu lautes und zu kraftvolles Eingreifen des Ensembles gerade die oben citierten Verse Tannhäusers verdeckt werden, die für die Entwicklung des Dramas von höchster Wichtigkeit sind, da sie dessen Peripetie bezeichnen, so hat Wagner in der Pariser Bearbeitung an dieser Stelle das ganze Ensemble gestrichen, so, daß Tannhäuser die wichtigen Verse nun

ganz allein mit Orchesterbegleitung zu singen hat. Diese Abänderung ist also eher ein Notbehelf als eine Verbesserung, und wo der Dirigent sein Ensemble genügend in der Gewalt hat und der Darsteller des Tannhäuser über die nötige Kraft und Ausdauer des Organs verfügt, so daß er das Ensemble wirklich beherrschen kann, würden wir der alten Fassung den Vorzug geben. Die Stelle aber ihrer Schwierigkeit wegen ganz auszulassen, wie es Wagner selbst — der mangelhaften Wiedergabe wegen — in den Dresdner Aufführungen (mit schwerem Herzen) thun mußte, ist ganz ungehörig; denn damit wird dem ganzen Drama der Lebensnerv durchschnitten. (Siehe darüber: Ges. Schr. Bd. V: „Ueber die Aufführung des Tannhäuser" S. 132 ff.) Der Schluß des Andantesatzes zeigt eine zweimal einsetzende interessante kanonische Engführung der Singstimmen:

37.

Darf ich auch
Darf ich auch nie - mals dem Schuld' - gen ver-
Darf ich auch nie ihm

Darf ich auch
nie ihm ver - zeih'n,
ge - - - ben,
etc.

mit der sich das Ensemble nochmals zu höchster Kraft erhebt (Motiv Nr. 35), um dann im Pianissimo wieder zu verklingen.

Die Rede des Landgrafen, der Tannhäuser aus dem Lande verbannt und zur Buße nach Rom weist, leitet zum Schlußsatz des großartigen Finale über. Das Orchester umrahmt die Rede des Landgrafen mit der Weise des Pilgerchores, zu der wiederum, ähnlich wie im ersten Akte, ein Kontrapunkt kurz abgestoßener Achtelnoten (Celli) erklingt. Gleich darauf wird eine dem Pilgerchor verwandte Weise:

38.

Walter, Schreiber u. Wolfram: Mit ih-nen sollst du wal-len zur Stadt der Gna-den-huld.

von den Singstimmen Walthers, des Schreibers und Wolframs unisono als Cantus firmus aufgenommen; während die drei übrigen Solisten und der Chor daneben zwei mehrstimmige Stimmengruppen bilden, wird das Ganze von dem unermüdlich fortschreitenden Kontrapunkt umspielt, der nun auch von den Geigen und Bratschen aufgenommen worden ist. Die Bewegung wächst, der begleitende Kontrapunkt nimmt eine andere Gestalt an und ahmt rhythmisch das Satyrmotiv (5 a) aus dem Venusberg nach:

39.

Die verschiedenen Stimmgruppen des Ensembles, zu dem nun auch die Stimme Tannhäusers wieder hinzutritt, lösen sich auf, und über dem ganzen mächtigen Stimmengewebe schwebt der Cantus firmus (38) im Gesang Elisabeths, der nun das ganze Ensemble beherrscht. Da tönt aus dem Thal das Lied der jüngeren Pilger (Frauenstimmen, Motiv aus dem Pilgerchor 17, 18) herauf. Alles hält lauschend den Atem an. Chor und Orchester verstummen. Nachdem der Gesang in der Ferne verhallt, setzt das Orchester wieder mit einer lebhaften Geigenfigur ein. Tannhäuser stürzt mit dem Ruf „Nach Rom!", in den alle Anwesenden einstimmen, davon, und im Orchester ertönt noch einmal mit höchster Kraft das Motiv des Cantus firmus (38).

Dritter Akt.

Einleitung (Tannhäusers Pilgerfahrt): Den dritten Akt des „Tannhäusers" leitete Wagner mit einem symphonischen Orchestersatze ein, dem er selber den

Programmtitel „Tannhäusers Pilgerfahrt" gab. Die plastische Ausdrucksfähigkeit des Orchesters ist hier aufs Höchste gesteigert, und die Motive sind so sprechend, daß dem Hörer der Sinn jeder einzelnen Stelle ohne alle Erklärung und gleich beim erstmaligen Hören (im Zusammenhang der Oper) klar werden muß. Dieser Satz hat denn auch für eine ganze Reihe moderner Programmkompositionen geradezu als Vorbild gedient.

Wir sehen im Geiste den Pilgerzug dahinschreiten, dessen Weise (17 a) Hörner und Fagotte leise singen. Nach der ersten und der zweiten Verszeile des choralartigen Gesanges antworten die Holzbläser (Oboen, Klarinetten und Flöten) mit dem schönen Motiv der Elisabeth: „Ich fleh' für ihn" (35); es sind die Fürbitten der reinen Jungfrau, die den Sünder auf seiner Pilgerfahrt begleiten. Nach der dritten und der vierten Choralzeile bringen die Streichinstrumente ein neues Motiv:

40.
Andante assai lento.

Es ist das Bild eines sich mühselig unter schwerer Last dahinschleppenden Wanderers, das Bild Tannhäusers, der von seiner Schuld darniedergedrückt wird, — eine wahre Kreuztragung. Die beiden sich antwortenden Motivteile a und b malen, wie der Pilger sich mit Aufbietung seiner letzten Kräfte immer wieder aufs neue

aufrafft (a), um gleich darauf stets wieder entmutigt zusammenzusinken (b). Dieses mühevolle Wechselspiel, in das düstere Kolorit und den schwülen Ton der Bratschen und Celli gekleidet, malt den sich selbst quälenden Büßer mit beinahe erschreckender Deutlichkeit. Nun erscheint der Mittelsatz des Pilgerchors (2), den wir als das Motiv der Reue kennen gelernt haben, in den Hörnern und Fagotten und steigt allmählich in die helleren Klarinetten und Oboen auf. Wieder antworten die Streicher mit dem Bilde des Büßers (40), worauf die Holzbläser und Hörner die Stelle des Pilgerchores

**„Am hohen Fest der Gnad' und Huld
in Demut büß' ich meine Schuld"**

aufnehmen. Diesmal antworten die vom Tremolo der übrigen Streichinstrumente begleiteten Celli mit dem verzweiflungsvollen Aufschrei Tannhäusers: „Erbarm' dich mein!" (36), worauf die Bläser die Unisonostelle (18) und den Schluß des Pilgerchores bringen („Gesegnet, wer im Glauben treu. Er wird erlöst durch Buß' und Reu'"). Damit ist das Ziel der Pilgerfahrt erreicht. In einem mächtigen Crescendo, in welchem eine ansteigende Zweiunddreißigstelfigur der Geigen und Bratschen:

41.

pp *poco a poco* - - - - - - -

cresc. - - - - u. s. w.

das wachsende Volksgetümmel und die Aufregung der von allen Seiten zum Jubeljahre heranziehenden Pilgerzüge zu malen scheint, enthüllt sich die Stadt Rom und in ihrer Mitte das Heiligtum:

42.

Trompeten

ff

Posaunen

dim.

u. Basstuba

in mächtigen, von Trompeten, Posaunen und der Baßtuba getragenen Akkorden. Wieder erhebt sich das Getümmel (41) von aufgeregten mehr und mehr zur Höhe steigenden Trillern der Holzbläser begleitet. Die Schar der Pilger naht sich dem heiligen Vater; und nochmals erscheint das Motiv des höchsten Heils (42) in Glanz und Pracht, der Menge Gnade und Vergebung der Sünden verheißend. Aber wie sich das Schwirren und Rauschen zum drittenmale erhebt, da fahren mächtige, durch Trompeten verstärkte Posaunenstöße, ein viermaliges Es — das Motiv a des folgenden Notenbeispiels Nr. 43 — dazwischen: der Papst, der allen vergeben hat, hat Tannhäuser geflucht. Rasch sinkt nun die Gewalt der Tonfluten in sich zusammen, und in den höchsten Lagen der Streichinstrumente entschwebt das Heilsmotiv (42) pianissimo in unerreichbare Himmelsfernen.

Erste Scene. Eine rührende Kantilene der Oboe (Solo) die in das Motiv der Fürbitte der Elisabeth (35) übergeht und gleichfalls in der Höhe entschwebt, leitet in die erste Scene ein. Die Dekoration zeigt uns das schon bekannte Thal am Fuße der Wartburg, wie im ersten Akt. Aber statt dem heiteren, sonnigen Frühlingsmorgen liegt nun düstere Herbststimmung über der Landschaft. Das Laub der Bäume ist bunt gefärbt und die Blätter fallen. Abendbeleuchtung. — Die Naturstimmung ist hier so eng mit dem Drama verbunden, und ihre genaue scenische Darstellung daher so wichtig, daß sich gute Bühnen nicht damit begnügen dürfen, die im ersten Akte verwandte Dekoration mit einigen billigen Beleuchtungseffekten so gut oder so schlecht es gehen will, der veränderten Situation und Stimmung anzupassen, sondern die ganze Deko-

ration muß für den dritten Akt nochmals als Herbstlandschaft gemalt werden. Diese doppelte Herstellung der Dekoration des Wartburgthales kommt dann auch dem ersten Akte zugute, weil man hier dann ebenfalls statt der „indifferenten", eine richtige, ausgesprochene Frühlingslandschaft mit lichtgrünem, durchsichtigem Laubwerk herstellen kann. So können wirklich malerische Dekorationen geschaffen werden.

Wenn der Vorhang aufgeht, kniet Elisabeth im Gebet vor dem Marienbilde. Von einer gangartigen Cellomelodie begleitet tritt Wolfram auf. Er beobachtet die Betende, ohne sie zu stören, und giebt seinem Mitgefühl in einem recitativartigen, aber an den Hauptstellen in schöne Melismen ausgehenden Gesange Ausdruck. Das Orchester führt teilweise seine Gedanken aus, indem die Holzbläser bei der Stelle: „O heil'ger Liebe ew'ge Macht!" den schönen Passus: „Du nahst als Gottgesandte, ich folg' aus holder Fern" aus Wolframs zweitem Gesang aus dem „Sängerkriege" (33) anstimmen, während nach der Erwähnung der bevorstehenden Heimkehr der Pilger in den Streichern die dritte Verszeile („Gelobt sei, Jungfrau, süß und rein") aus dem Pilgerchor des ersten Aktes (17) erscheint. Da erschallt aus der Ferne der Chor der zurückkehrenden älteren Pilger, die allmählich näher kommen und die Bühne erfüllen. Aber es ist nicht mehr der Gesang der Büßenden, wie wir ihn im ersten Akte vernahmen, sondern das Lied der begnadet Zurückkehrenden, wie wir es aus der Ouvertüre (vergl. Notenbeisp. 1, 2, 3 u. 4) kennen. Mächtig schwellen die Klänge an, auf ihrem Höhepunkt wieder von den uns ebenfalls aus der Ouvertüre bekannten wogenden Geigenfiguren (4) begleitet, bis sich nach einem triumphierenden „Halleluja in Ewigkeit" Sänger und Gesang wieder in der Ferne verlieren. Elisabeth hat sich beim Herannahen der Pilger aus ihrer betenden Stellung erhoben; angstvoll späht sie in den Reihen nach dem Geliebten; aber „er kehret nicht zurück!" Und nun folgt das prachtvolle Gebet der Elisabeth, eine der melodischen Glanzstellen der Oper. In wunderbarer Schönheit und Innigkeit fließt die erhabene Weise dahin, gleichsam schon der Erdenschwere entrückt. Die irdisch-sinnlichen Streichinstrumente schweigen, der Ge-

sang wird nur von den Holzbläsern begleitet, in die sich nur ab und zu ein verträumter Hornton als letzte Erinnerung an das irdische Dasein mischt. Ein ganz eigenartiges Kolorit aber erhält das Gebet durch die den Holzbläsern beigefügte obligate Baßklarinette, die dem Ganzen bei aller Vergeistigung einen tiefen, feierlichen Ernst verleiht. Ganz wundervoll ist das Nachspiel zu diesem Gebet. Während die Klänge von langgezogenen sanften Flötentönen getragen zum Himmel schweben, fällt Elisabeths Blick auf Wolfram. Er will sie anreden (Cellomotiv), aber sie bittet ihn durch Gebärden, nicht mit ihr zu sprechen. Dennoch fragt er, ob er sie nicht geleiten dürfe. Sie weist verneinend nach dem Himmel, während die Holzbläser ihren sanften, vergeistigten Gesang fortsetzen. Dann wendet sie sich zum Gehen und schreitet langsam den zur Wartburg führenden Bergpfad hinan. Während aber ihre lichte Gestalt allmählich zwischen den Bäumen in der Abenddämmerung verschwindet, singt die Baßklarinette unter synkopischer Begleitung der Flöten und Klarinetten jenen zweiten Gesang Wolframs aus dem Sängerkriege von der entsagenden himmlischen Liebe: „Dir, hohe Liebe, töne begeistert mein Gesang" (33), wobei die Mittelsatzstelle „Du nahst als Gottgesandte, ich folg' aus holder Fern'" von zwei Flöten in hoher Lage wie ein Geistergruß aus himmlischen Regionen herniederschwebt.

Zweite Scene. Die hereinbrechende Dämmerung malt Wolframs Gesang: „Wie Todesahnung, Dämmrung deckt die Lande", während das sanfte Licht des Abendsterns aus den vierfach geteilten Violinen herniederschimmert. Das schöne Lied an den Abendstern — vielleicht die populärste „Nummer" der Oper —, dessen Melodie das Cello wiederholt, bildet einen köstlichen lyrischen Ruhepunkt vor dem Auftritt Tannhäusers.

Dritte Scene. Von gestopften Waldhörnern tönt schauerlich das Motiv des Fluchs durch die Nacht, dem ein kurzer grollender chromatischer Aufstieg der Streichinstrumente antwortet:

a

p

Hörner (gestopft)

Streicher

p pp

Tannhäuser wankt herein, im zerfetzten Pilgergewande, müde und gebrochen. Wolfram erkennt ihn und fragt nach seinem Schicksal. Doch Tannhäuser will nicht Rede stehen. Den Weg zum Venusberg sucht er, den er einst so wunderleicht gefunden. Zwischen dem Motiv des Fluches zucken im Orchester gespenstig Venusbergmotive auf. Entsetzt und doch von tiefem Mitleid bewegt sucht Wolfram den Unseligen zurückzuhalten. Teilnahmvoll fragt er nach Tannhäusers Pilgerfahrt, und dieser ist endlich bereit zu sprechen; doch deutet er dem ihm sich vertraulich Nähernden durch ein barsches:

„Zurück von mir! Die Stätte, wo ich raste, ist verflucht!"

gleich von vornherein den traurigen Ausgang der Fahrt an. Nun erfahren wir das Schicksal des Pilgers aus seinem eigenen Munde. Längere epische Erzählungen sind in der Oper immer gefährlich. Wagners grandiose Gestaltungskraft hat aber aus dieser Erzählung Tannhäusers ein Glanzstück der Oper geschaffen; alles ist so plastisch und mit so wundervoller Realistik wiedergegeben bis in die einzelnen Züge hinein, daß der Zuschauer die Pilgerfahrt Tannhäusers selber mitzuerleben meint. Das Orchester zeigt uns erst das Bild des schuldbeladenen Büßers (40), das wir bereits aus der Einleitung des Aktes kennen.

**„Inbrunst im Herzen,
wie kein Büßer noch sie je gefühlt,
sucht' ich den Weg nach Rom."**

Wir glauben zu sehen, wie Tannhäuser unter unendlicher Kasteiung die Alpen überschreitet, und jede neue Stufe der

Selbstquälerei, worin er alle anderen Pilger überbietet, wird durch eine ebenso schöne wie charakteristische Melodie ausgemalt. Wie früher im Wonnerausch der Leidenschaft, so kennt Tannhäuser jetzt auch in der Buße nicht Maß noch Ziel:

„Denn in Zerknirschung wollt' ich büßen,
um meines Engels Thränen zu versüßen."

Wir sehen weiter, wie er in Rom ankommt, das am großen Festtage im Glanz der Morgensonne vor ihm liegt. Das Motiv des Heiligtums (42) erscheint wie ein Lichtgebilde in den Flöten und Oboen

„Da sah ich ihn, durch den sich Gott verkündigt,
vor ihm all Volk im Staub sich niederließ."

Wieder vernehmen wir, ähnlich wie in der Orchestereinleitung, diesmal durch eine Trillerkette der Geigen gezeichnet, das Schwirren und Summen der Menge, und daraus löst sich in feierlichen Posaunenakkorden das Motiv des Heiligtums (42), das hier das Erscheinen des Papstes selbst versinnbildlicht, wie er Tausenden Gnade giebt. Da naht mit dem Motiv des zerknirschten Büßers (40) auch Tannhäuser, brünstig um Erlösung flehend. Aber der Papst, der alle begnadigt hat, spricht zu ihm:

„Hast du so böse Lust geteilt,
dich an der Hölle Glut entflammt,
hast du im Venusberg geweilt,
so bist nun ewig du verdammt!
Wie dieser Stab in meiner Hand
nie mehr sich schmückt mit frischem Grün,
kann aus der Hölle heißem Brand
Erlösung nimmer dir erblühn."

Hart wie Stahl erklingt die Rede, deren erster Teil sich fast nur auf ein und derselben Note bewegt und nur von dem Posaunenstoß und der chromatischen Figur des Fluchmotivs (43) begleitet wird; der zweite Teil ist etwas leidenschaftlicher gehalten und endet ebenfalls in dem mit aller Kraft ertönenden Fluchmotiv (43). Wir sehen ferner, wie Tannhäuser nach dem Fluche „in Vernichtung dumpf darniedersinkt", wie er bei Nacht auf ödem Platze erwacht,

während aus der Ferne die frommen Gnadenlieder (Heilsmotiv — 42 — in Flöten und Oboen pianissimo) herüberklingen, und wie ihn der Ekel vor dem Sang erfaßt, der ihm hohl erscheint, weil er einer Religion dient, die Liebe und Vergebung predigt, aber für denjenigen, der aus ihrem Geleise schreitet, nur Haß und Fluch hat. Und so ist er wieder zurückgekehrt, um bei der Venus, bei der Hölle, Zuflucht zu suchen, da ihn die christliche Welt, da ihn der Himmel von sich stößt.

Mit der Melodie des Lockliedes der Venus (12) beginnt er die Göttin zu beschwören:

> „Zu dir, Frau Venus, kehr' ich wieder,
> in deiner Zauber holde Nacht."

Vergebens sucht Wolfram, der hier die Rolle des der Sage nach vor dem Venusberge Wache haltenden getreuen Eckhard spielt, den Rasenden zurückzuhalten. Schon erhebt sich ein Klingen und Singen in den Lüften. Die Venusbergmotive (9, 5, 8, 6, 7) erwachen nacheinander im Orchester; rosige Nebel erfüllen die Scene, wirre Bewegungen tanzender Gestalten werden erkennbar, der bacchantische Tanz (5) erklingt und geht in das Thema des brünstigen Verlangens (10) über. Endlich erscheint Venus selber auf ihrem üppigen Lager und begrüßt mit süßem Gesange den wiederkehrenden Ritter. Mit Entsetzen beobachtet Wolfram den wachsenden Zauber. Er weiß sich nicht mehr zu helfen; denn Tannhäuser strebt mit seiner ganzen Leidenschaft zu Venus hin und ist taub für alle Worte des Warners. In höchster Not, nennt Wolfram den Namen Elisabeth:

> „Ein Engel bat für dich auf Erden,
> bald schwebt er segnend über dir: —
> Elisabeth!"

Da verschwindet zum zweiten Male der ganze Venuszauber. Im ersten Morgengrauen aber naht der Zug der Ritter und Sänger mit dem Leichnam der soeben Verschiedenen, den sie mit einem herrlichen, von Posaunen begleiteten feierlichen Chorsatze zur letzten Ruhe betten.

> „Dein Engel fleht für dich an Gottes Thron,
> er wird erhört: — Heinrich du bist erlöst!"

verkündet Wolfram in erhabener Rührung. Tannhäuser aber sinkt mit den Worten:

„Heilige Elisabeth, bitte für mich!"

am Sarge der Entschlafenen nieder. Aber schon nahen, vom Orchester von bewegten Triolen begleitet, die jüngeren Pilger (Frauenchor) und verkünden das Wunder, das sich in Rom zugetragen:

„Es that in nächtlich heil'ger Stund'
der Herr sich durch ein Wunder kund:
den dürren Stab in Priesters Hand
hat er geschmückt mit frischem Grün:
dem Sünder in der Hölle Brand
soll so Erlösung neu erblühn.
Ruft ihm es zu durch alle Land',
der durch dies Wunder Gnade fand!
Hoch über aller Welt ist Gott,
und sein Erbarmen ist kein Spott!"

Und in mächtigen Wogen ertönt noch einmal, von allen gesungen und von höchstem Glanz des Orchesters umgeben, der erste Gnadenchor der Pilger (1).

„Der Gnade Heil ward dem Büßer beschieden,
nun geht er ein in der Seligen Frieden!"

So schließt das großartige Werk, wie es begonnen hatte, machtvoll mit seinem Hauptmotiv, das die über aller Erdenkleinlichkeit, über aller Kurzsichtigkeit der Menschen schwebende und alle Unduldsamkeit der Priester zu nichte machende göttliche Gnade verherrlicht, in christlich-frommer Gesinnung und doch mit echt deutschem Ghibellinentrotz.